ZUR KUNDE SÜDOSTEUROPAS · Band II/41



böhlau

Andere Blicke

Religion und visuelle Kulturen
auf dem Balkan
und im Nahen Osten

Karl Kaser

böhlau

ZUR KUNDE SÜDOSTEUROPAS II / 41

Herausgegeben vom
Institut für Geschichte der Universität Graz,
Fachbereich Südosteuropäische Geschichte

Karl Kaser

Karl Kaser

Andere Blicke

Religion und visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar



Gedruckt mit Unterstützung durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
Projekt-Nr. PUB 69-V21

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-78952-9

http://www.boehlau-verlag.com

Umschlaggestaltung:
Michael Haderer

Umschlagabbildung:
© Photo by MCKoner
Year of production: 2010
Location: Istanbul
Quelle: http://streetfiles.org/photos/large/443021

Korrektorat: Magdalena Burghardt

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: FINIDR, Tschechien

Inhalt

Vorwort

Nicht jedes Buch stellt ein Wagnis dar – sei es, weil es auf den Erfahrungen vieljähriger Forschungen beruht, weil der Autor oder die Autorin nicht den Mut hatte, gesichertes Terrain zu verlassen, oder sei es, weil einem die besten Freunde und Freundinnen von wissenschaftlichen Eskapaden abgeraten haben. Der vorliegende Band war für mich ein Wagnis, aber auch Herausforderung und Abenteuer. Die Herausforderung bestand darin, dass ich mich aus den mir vertrauten Forschungsfeldern deutlich hinauswagte und die meisten Sicherheitsleinen zu ihnen kappte, und das Abenteuer darin, dass ich mir erlaubte, ein bislang weithin unbekanntes und komplexes multidisziplinäres Forschungsfeld zu explorieren. Dass ich dabei unglaublich viel gelernt habe, ist mir ein heimliches Vergnügen.

Es kann allerdings nicht der alleinige Zweck einer Publikation sein, dass diese dem Verfasser zur Befriedigung seiner Lernbegierde dienlich war. Das Ziel, welches ich ab den ersten Vorbereitungsarbeiten zu diesem Buch verfolgte, war, ein Forschungsfeld aufzubereiten, das noch weithin brachliegt. Den zeitlichen und territorialen Schwerpunkt meiner Studie bilden die transkontinentalen Reiche der byzantinischen und osmanischen Herrscher und Herrscherinnen sowie die postosmanische Staatenwelt – eine Region, die ich als Kleineurasien bezeichne und wo das Juden- und Christentum sowie der Islam seine Wurzeln haben. Den Zusammenhang zwischen den Religionen und den mit ihnen viele Jahrhunderte hindurch stark verknüpften visuellen Kulturen in den Mittelpunkt zu rücken, lag daher auf der Hand.

Die Studie hätte ohne meine kritischen Mitleserinnen nicht jene Gestalt angenommen, in der sie nun vorliegt. Dank gebührt daher meinen drei Mitarbeiterinnen im Forschungsprojekt *Visualizing Family, Gender Relations, and the Body: The Balkans, approx. 1860–1950* Barbara Derler, Ana Djordjević und Anelia Kassabova. Nataša Mišković hat mich aus Basel mit konstruktiven Vorschlägen versorgt, und Michi Wolf ließ ihren feministischen Blick über das Manuskript schweifen. Zu Dank verpflichtet bin ich auch den mir anonym gebliebenen Gutachtern und Gutachterinnen für den österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), dem FWF selbst, der die Drucklegung des Buchs finanziell ermöglichte, dem Böhlau Verlag, der sich wie schon so oft auf meine wissenschaftlichen Abenteuer eingelassen hat, und den vielen Freunden und Freundinnen sowie Bekannten, die mich aus Gesprächen heraus spontan mit wertvollen Tipps versorgten.

Graz, im Herbst 2012

Einleitung

„Wir haben gemerkt, dass ihre Kultur und unsere einander sehr nah sind. Das erklärt wohl den Erfolg", konstatierte Maia, eine Turkologiestudentin aus Sofia, welche die türkische Seifenoper *Kavak Yelleri* („Tagträumer") ins Bulgarische übersetzte, im Jahr 2011 (Bernath 2011, 8). Die Studentin meint mit „ihre Kultur" die türkische. Diese Aussage erstaunt, weil noch gut zwei Jahrzehnte zuvor die damals regierende kommunistische Partei die Bulgarisierung der türkischen Bevölkerung im Osten des Landes zu erzwingen versucht hatte. Türkische Frauen und Männer wurden verpflichtet, bulgarische Namen anzunehmen; der Gebrauch des Türkischen in der Öffentlichkeit wurde verboten. Die Partei stigmatisierte die türkische Kultur als rückständig und denunzierte sie als ein Hindernis auf dem Weg des Landes in den Sozialismus. Hunderttausende Türken und Türkinnen verkauften damals ihre Häuser zu Niedrigstpreisen und flüchteten in die Türkei, wo sie – sofern sie nicht bei Verwandten und Freunden unterkommen konnten – in provisorischen Zeltlagern einquartiert wurden. Das Klima zwischen Bulgarien und der Türkei war vergiftet. Niemand hätte sich damals vorstellen können, dass zwei Jahrzehnte später eine junge Bulgarin eine derartig aufgeschlossene, aus ihren biografischen Erfahrungen abgeleitete Meinung wie die oben zitierte vertreten würde.

Bei *Kavak Yelleri* handelt es sich um eine von vielen türkischen Seifenopern, die unter anderem transnationale Liebes- und Generationenbeziehungen vor dem historischen Hintergrund des Osmanischen Reichs oder der türkischen Republik thematisieren. Die meisten von ihnen stellen in den Ländern des ehemaligen Osmanischen Reichs „Straßenfeger" ersten Ranges dar. Der absolute Schlager war *Gümüş* („Silber"), der für das arabische Publikum in *Noor* („Licht"), für das rumänische in *Lubire de Argint* („Silberliebe") und für das slawische in *Perla* („Perle") umbenannt wurde. Der Plot besteht darin, dass der Großvater Muhannads, eines jungen reichen Firmenerben, die Heirat mit der Hauptdarstellerin (Noor oder wie auch immer) arrangiert. Noor macht alle Höhen und Tiefen eines Liebeslebens mit. Die allgemeinen Ingredienzen einer Seifenoper sind mit traditionellen türkischen Werten, die jedoch auch vom Balkan bis zur Arabischen Halbinsel Anklang finden, angereichert, etwa durch die Betonung der patriarchalen Beziehungen zu einem weisen Familienoberhaupt (Muhannads Großvater). Muhannad war bereits einmal verheiratet und hat ein Kind aus dieser Ehe. Noor muss sich ständig mit Muhannads erster Frau messen; melodramatische Ereignisse wie die Drohung

eines Kidnappings, eine Entführung unter Waffengewalt und andere spannende Szenen lassen den Atem des Publikums stocken. Muhannad ist zärtlich, liebevoll, romantisch und zugleich verletzend. Die Ehe wird zwar nach traditionellem Muster arrangiert, entwickelt sich jedoch partnerschaftlich, und er unterstützt ihre berufliche Karriere als Modedesignerin. Die handelnden Personen trinken Wein, küssen sich in aller Öffentlichkeit, und Frauen tragen kein Kopftuch (Abu Rahhal 2010; Gümüş 2010).

Gümüş bzw. *Noor* hatte vor allem in der arabischen Welt, weniger in der Türkei, hohe Einschaltquoten zur Folge. MBC 1 *(Middle East Broadcasting Center)* begann im Februar 2002 mit der Ausstrahlung türkischer Serien. Das Interesse war stark steigend – selbst in den männerdominierten Kaffeehäusern mit Fernsehgelegenheit. Wegen des Publikumserfolges sendete der Kanal die Serie ab Ende April des Jahres in der Primetime um 21:30. Eine *Noor-Mania* setzte ein; das Zuschauerinteresse explodierte. In Saudi-Arabien verfolgten drei bis vier Millionen Menschen jede Folge. Am 30. August 2008 versammelten sich 85 Millionen arabische Seher und Seherinnen vor den TV-Geräten, um beim Finale dabei zu sein (Buccianti 2010).

Nach langen Jahren Dominanz US-amerikanischer und lateinamerikanischer Seifenopern (arab.: *musalsalat*) gab es nun welche, die dem kulturellen Horizont des arabischen Publikums entsprachen. Dazu trug der Umstand bei, dass die Übersetzung im verständlicheren syrisch-arabischen Dialekt erfolgte und nicht im elitären, für viele schwer verständlichen Hocharabisch. Ägypten hatte in seinen Seifenopern diesen volkssprachlichen Kurs bereits in den frühen 1990er-Jahren eingeschlagen. Einen weiteren wichtigen Schritt in diese Richtung setzte der Satellitensender Al-Jazeera, indem er die Standardisierung einer vereinfachten Hochsprache vorantrieb, die von allen verstanden wird. Die syrisch-arabische Synchronisierung von *Noor* wurde deshalb eine erfolgreiche Konkurrenz für die südamerikanischen Telenovelas, weil diese in der Hochsprache synchronisiert worden waren, die von vielen als zu kompliziert und als inadäquat für dieses Genre erachtet wird. Dazu kamen weitere Adaptionen an den arabischen Geschmack. So wurde der türkische Held Mehmet in Muhannad umbenannt – ein alter und eher seltener arabischer Name. Einige erotische Szenen wurden herausgeschnitten; trotzdem wandte sich eine Reihe von syrischen und saudi-arabischen religiösen Rechtsgutachten wegen ihrer unislamischen säkularen Züge (Alkohol, Abtreibung und vorehelicher Geschlechtsverkehr) gegen die Ausstrahlung der Serie und warnte vor dem Konsum der Fernsehserie (ebd.).

Ein weiterer Erfolgsfaktor war, dass nach vielen Jahrzehnten eines antitürkischen arabischen Nationalismus die Zeit für eine Entdeckung der kulturellen Gemeinsamkeiten reif geworden war. Das arabische Publikum kann sich mit vielen Werten,

die in *Noor* zum Ausdruck kommen, identifizieren: etwa mit der Zentralfigur des Familienoberhaupts oder mit dem Respekt vor den Älteren. Die Folgen wurden im Unterschied zu ägyptischen Serien in vielen Außenszenen (etwa am Bosporus) gedreht, was viele Touristen und Touristinnen speziell aus den Golfstaaten zum Lokalaugenschein nach Istanbul lockt. Insbesondere der Palast am Bosporus, in dem *Noor* gedreht wurde, entwickelte sich zu einer Attraktion ersten Ranges (ebd.).

Ähnliche Erfolge feierte die Fernsehserie in den meisten ehemals osmanischen Balkanländern. In Bulgarien wurde sie vom privaten Sender bTV unter dem Titel *Perla* erstmals gezeigt und hatte regelmäßig etwa zwei Millionen Zuseher und Zuseherinnen (bei einer Gesamtbevölkerung von etwa acht Millionen) und gilt als die erfolgreichste Fernsehserie Bulgariens aller Zeiten. In den bulgarischen Internetsuchmaschinen war „Perla" im Jahr 2009 der häufigste Eintrag (Gümüş 2010; Turkish Soap Operas 2010). Aber auch andere Serien wie etwa *Yaprak Dökümü* („Abwurf der Blätter") und die eingangs erwähnte Teenagerserie *Kavak Yelleri* erfreuten sich hoher Einschaltquoten. „Abwurf der Blätter", nach dem gleichnamigen Roman des erfolgreichen türkischen Autors Reşat Nuri Güntekin (1889–1956) aus dem Jahr 1939, handelt von einer Familie, die von ihren verschwendungssüchtigen Kindern nach und nach verlassen wird und zerbricht (Bernath 2011, 8). Unter der albanischen Bevölkerung des Kosovo wurde *Acı Hayat* („Bitteres Leben") im Frühsommer 2009 mit einem albanischen Immigranten in der Türkei als Helden zur meistgesehenen Sendung aller drei staatlichen TV-Stationen. In Griechenland begann die türkische Seifenoper mit *Yabancı Damat* („Ausländischer Bräutigam"), die von der Liebe zwischen einem griechischen Reeder und einer türkischen Frau in der Zwischenkriegszeit handelt, Fuß zu fassen und 2005 die Herzen der Bevölkerung im Sturm zu erobern (Turkish Soap Opera 2010; Loutradis 2010). Dieser Erfolg setzte sich mit *Binbir Gece* („Tausendundeine Nacht") fort. Dabei handelt es sich ebenfalls um eine Liebesgeschichte, die 2010 zum zweiten Mal ausgestrahlt wurde, diesmal zur Primetime um 21:00. Sie stach mit einer Einschaltquote von 30,5 Prozent selbst das zweite Spiel der Fußball-WM, Uruguay gegen Frankreich, aus (Loutradis 2010; Bernath 2011, 8).

Ich musste auf dieses junge Phänomen der publikumswirksamen türkischen Seifenoper genauer eingehen, weil es aus mehreren Gründen für die in diesem Buch verfolgten Fragestellungen von Bedeutung werden kann:

1. Im Verlauf des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Balkanstaaten und die arabischen Länder nach einer Reihe von Befreiungskämpfen vom Osmanischen Reich abgetrennt worden. Die Republik Türkei erhob sich am 1. Oktober 1923 als territorial verkleinerter türkischer Nationalstaat aus den Ruinen des Osmanenreichs, das mehr als ein halbes Jahrtausend bestanden

hatte. Die Beziehungen der Balkanstaaten und der arabischen Länder zur Türkei sollten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts gespannt bleiben. Hinsichtlich der Balkanstaaten gesellte sich mit der Errichtung sozialistischer Systeme unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg auch noch eine ideologische Barriere dazu; der problematische Umgang Bulgariens mit seiner türkischen Minderheit wurde bereits erwähnt. Obwohl sie die Religion mit der türkischen Bevölkerung verband, hatte sich auch die arabische Bevölkerung vom Osmanischen Reich unterdrückt gefühlt. Der Befreiung sollte infolge des Ersten Weltkriegs allerdings die koloniale Unterdrückung durch England und Frankreich folgen; Ägypten war bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts de facto zu einer englischen Kolonie geworden. In der Phase des Postkolonialismus sah die arabische Welt in Israel und dessen Verbündeten Türkei ihre größten Feinde in der Region. Mit dem Fall der sozialistischen Systeme 1989–91 sollte die ideologische Barriere zu den Balkanstaaten wegfallen; auch die türkischen Beziehungen zu den arabischen Ländern begannen sich zu verbessern. Dazu hatte ein proarabischer außenpolitischer Kurswechsel der Türkei – seit 2001 wird das Land von einer islamischen Regierung verwaltet – nicht unwesentlich beigetragen.

2. Diese historisch bedingten Feindschaften begannen sich auch in alltagsweltlicher Hinsicht aufzulösen. Istanbul, die ehemalige Sultansstadt am Bosporus, wurde für Menschen aus dem Balkan und dem Nahen Osten aus verschiedensten Gründen wieder attraktiv. Nach einigen Generationen und Jahrzehnten gesonderter Entwicklungen sind viele historisch und kulturell bedingte Gemeinsamkeiten weiterhin präsent. Die eingangs zitierte junge bulgarische Studentin, die mehr als ein Jahrhundert nach der Gründung des Fürstentums Bulgarien (1878), das vom Osmanischen Reich abgefallen war, geboren wurde, konstatiert: „Wir haben gemerkt, dass ihre Kultur und unsere einander sehr nah sind."
3. Es könnte sich lohnen, über die Worte der bulgarischen Studentin tiefer nachzudenken. Was mochte sie im Detail gemeint haben, als sie kulturelle Gemeinsamkeiten fühlte? Welche Bedeutung hat der Umstand, dass türkische Seifenopern sich im postosmanischen Raum plötzlich als Publikumsmagnet entpuppen? Weshalb fühlen sich Millionen von Menschen, die ihre genealogischen Wurzeln im Osmanischen Reich und darüber hinaus in benachbarten Regionen haben, von einem gewissen Erzählstoff, vom Schicksal bestimmter Figuren, von den zum Ausdruck kommenden Werten sowie von einer gewissen Art der Kameraführung und der Filmkulisse derart angezogen, dass sie südamerikanische Telenovelas in den Schatten stellen und das Spit-

zenspiel einer Fußballweltmeisterschaft in den Hintergrund treten lassen? Darüber hinaus sollten wir bedenken, dass *Gümüş/Noor/Perla* etc. in Norwegen, England, Deutschland oder Australien wohl die Straßen nicht leerfegen würde und daher erst gar nicht ausgestrahlt wird. Und schließlich: Könnte es sein, dass diese Emotionen – und Emotionen müssen im Spiel sein, wenn sich Millionen und Abermillionen von Menschen den Fortgang einer Liebestragödie im Fernsehen nicht entgehen lassen wollen – auf eine bestimmte Gemeinsamkeit von Sehtraditionen und Darstellungsmodellen zumindest mitbegründet sind, also einen gemeinsamen visuell-kulturellen Hintergrund haben? Konstituierte das ehemalige Osmanische Reich eine Seh- und Perzeptionstradition, die heute noch gewisse Bedeutung besitzt und daher zum Amalgam aus Fragmenten westlicher Moderne und regionalen Traditionen beiträgt? Stellt *Gümüş* daher nichts anderes als eine kulturangepasste Hollywood-Variante der US-amerikanischen Erfolgsserie *Dallas* dar?

4. Die explizite Auseinandersetzung mit visueller Kultur kann etwa mit Walter Benjamin (Benjamin 2010; Erstauflage 1935), Roland Barthes (Barthes 1989; Erstauflage 1980) oder Susan Sontag (2006; Erstauflage 1977) auf sporadische Vorläufer im 20. Jahrhundert zurückblicken; ihren scheinbar unaufhaltsamen Aufstieg dokumentierte der US-amerikanische Kunsthistoriker und Philosoph W.J.T. Mitchell im Jahr 1994 mit der Ausrufung des *pictorial turn*. Dieser erfolgte nicht nur aus wissenschaftsimmanenten Ursachen, sondern ist in ein sich rapid veränderndes gesellschaftliches Umfeld eingeschrieben, das stichwortartig und gewiss unvollständig mit Medialisierung, Visualisierung und Globalisierung abgesteckt werden kann. Die neuen Medien haben unsere Lebenswelten direkt oder indirekt, bewusst oder unbewusst in den vergangenen zwei Jahrzehnten stark verändert. Wir sind einer Fülle von visuellen Anreizen ausgesetzt, wie dies im Verlauf der Menschheitsgeschichte noch nicht der Fall gewesen ist. Gleichzeitig hat die visuelle Globalisierung bislang unbekannte Dimensionen erreicht. Manche sehen die Gefahr einer Ablösung der Schrift durch das Bild (und übersehen dabei, dass Schrift gleichzeitig auch Bild und umgekehrt ist). Visuelle Anthropologie, visuelle Soziologie und visuelle Studien, welche die uns umgebende und von uns gleichzeitig mitgestaltete visuelle Kultur zu analysieren und zu erläutern bestrebt sind, bekennen sich zu einer weitgefassten Interdisziplinarität; sie taten sich jedoch bislang sehr schwer damit, die kulturelle Mehrsprachigkeit des Visuellen anzuerkennen. Visuelle Kulturstudien und Theorien stülpen der Welt vielfach noch immer Konzepte der westlichen Moderne und Postmoderne über, nehmen die restliche Welt also lediglich selektiv wahr

und ignorieren deren regionale Sehtraditionen. Dies hat wohl damit zu tun, dass die visuellen Kulturstudien/*visual studies* im Wesentlichen in den USA und in Großbritannien ihren Anfang genommen haben. Wenngleich jene Stimmen lauter geworden sind, die einer Dezentrierung und Multifokussierung und somit einer Kulturalisierung von visuellen Studien das Wort reden, scheint der Weg dorthin noch ein weiter zu sein.

5. Ein zentraler Anknüpfungspunkt in diese Richtung sind die Religionen, da diese die Seh-, Wirkungs- und Gestaltungstraditionen in vorsäkularer Zeit in überaus starkem Ausmaß prägten; sie tun dies heute in abgeschwächtem Ausmaß noch immer, stehen jedoch in starker Visualisierungskonkurrenz zu Fotografie, Film, Fernsehen und virtuellen Bilderwelten, derer sie sich jedoch mittlerweile auch gleichzeitig bedienen. Der Balkan und der Nahe Osten stellen Überkreuzungsregionen dreier weltgeschichtlich wirksamer Schriftreligionen – und, wenn wir deren Spaltungen mit einbeziehen, von einem runden Dutzend an Religionsfraktionen – dar: Judentum, Christentum und Islam. In keiner anderen Region der Welt sind in einer geografischen Distanz von wenigen Tausend Kilometern ähnlich viele Schriftreligionen entstanden. Diese haben gemeinsame Wurzeln, zu denen die absolute Priorität der Schrift über das Bild gehört, und daher traten sie im Laufe der Geschichte in ein sich immer wieder veränderndes Spannungsverhältnis zum Visuellen. Es ist diese einzigartige Konstellation, die dazu einlädt, über das Verhältnis zwischen Schrift und Bild, aber insbesondere über die Rolle des Visuellen nachzudenken und visuelle Kulturen zu beleuchten, die uns, die wir vielfach in katholischen oder protestantischen Sehtraditionen stehen, nicht ganz verständlich erscheinen. Den Angelpunkt der gegenständlichen Untersuchung bildet daher das Verhältnis der Schriftreligionen zum Visuellen.

Das ab dem 14. Jahrhundert expandierende Osmanische Reich vereinte bis zum beginnenden 20. Jahrhundert für mehr als ein halbes Jahrtausend zentrale Verbreitungsgebiete des Islam, des östlichen Christentums und Teile des Judentums. Die visuellen Traditionen der drei Schriftreligionen blieben von diesem Umstand nicht unbeeinflusst. Insbesondere die größeren Städte des Osmanischen Reichs waren von deren Angehörigen gemeinsam bewohnt worden. Sie unterhielten ihre jeweils spezifischen Institutionen und lebten in der Regel in getrennten Wohnvierteln, aber ihre Gewohnheiten und visuellen Kulturen erhielten sich nicht unbeeinflusst voneinander. Das Osmanische Reich bildete ein riesiges Areal kultureller Hybridität, das Gemeinsamkeiten und Unterschiedlichkeiten produzierte, aber, auf das Ganze projiziert, eine eigene Bilderwelt, die möglicherweise eine

spezifische Kultur des Sehens und Rezipierens, eine in manchen Dimensionen besondere visuelle Kultur hervorbrachte.

Ausgehend also von der Feststellung der jungen bulgarischen Studentin, die im Anblick von Seifenopern kulturelle Gemeinsamkeiten zwischen einer repräsentierten türkischen Kultur und ihren biografischen Erfahrungen herzustellen in der Lage ist, möchte ich in weiterer Folge der Frage nachgehen, ob für Geschichte und Gegenwart eine kleineurasische[1] visuelle Kultur zutage tritt, die danach verlangt, im Singular ausdrückt zu werden, und die sich in bestimmten Akzenten von jener „des Westens" unterscheidet. Ich spreche bewusst lediglich von „bestimmten Akzenten", da insbesondere für das Zeitalter der mechanisch-digitalen Reproduzierbarkeit von Bildern der Westen immer neue Bildproduktionsformen entwickelte, die von anderen Kulturen mehr oder weniger rasch übernommen, aber auch auf jeweils spezifische regionale Art verarbeitet und umgedeutet, die übernommenen Technologien also kulturell angepasst wurden.

Diese Fragestellungen werde ich in den folgenden Kapiteln in sechs Rahmenthesen einbetten, die den Text manchmal implizit, häufiger jedoch explizit begleiten. Wenngleich das empirische Material aufgrund der noch nicht ausgereiften Forschungslage über die neun hier behandelten Jahrtausende höchst ungleich verteilt ist, werde ich es dennoch wagen, diese Thesen in den Schlussbetrachtungen zu vertiefen und als Rahmen einer dezentrierten, auf Kleineurasien abzielenden Theoriebildung vorzuschlagen.

These 1: In Kleineurasien wurde das mechanisch reproduzierbare Bild Jahrhunderte, die Fotografie einige Jahrzehnte und das digitale Bild nur mehr einige Wochen nach seiner Einführung im Westen akzeptiert. Wenn wir dem einflussreichen visuellen Kulturtheoretiker, dem US-amerikanischen Kunsthistoriker Nicholas Mirzoeff, folgen, ist visuelle Kultur ein Produkt von Entwicklungen im Spätmittelalter und der Frühneuzeit, die vorerst im westlichen Europa ein „Weltbild" im Sinne des Philosophen Martin Heidegger (1889–1976) hervorbrachte. Dieses Weltbild suggeriert kein bestimmtes Bild von der Welt, sondern eine Welt, die als Bild konzipiert und visuell begriffen wird. In diesem Sinn geht es nicht darum, dass sich ein mittelalterliches Weltbild in ein modernes verändert hätte, sondern darum, dass die Welt nun in Bildern verstanden wurde: „Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst

1 Als Kleineurasien bzw. kleineurasisch bezeichne ich in Anspielung auf Eurasien bzw. eurasisch die Regionen des Balkans und des Nahen Ostens, die für viele Jahrhunderte eine dichte historische Geschehenseinheit darstellten (siehe Kaser 2011).

und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist. Wo es zum Weltbild kommt, vollzieht sich eine wesentliche Entscheidung über das Seiende im Ganzen. Das Sein des Seienden wird in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden." (Heidegger 2003, 89 f.)

Was die visuelle Kultur ausmache, sei, so Mirzoeff, dass sie nicht auf dem Bild (im engeren Sinn) beruhe, sondern auf der zunehmenden Tendenz in der Neuzeit, das Dasein zu visualisieren und abzubilden. Dies unterscheide die (westliche) Neuzeit grundsätzlich von der antiken und mittelalterlichen Welt, in der die Welt primär schriftlich verstanden wurde. Bilder seien damals noch nicht als Repräsentationen im Sinne von imitierten Artefakten gesehen, sondern als wesensgleich oder wesensähnlich mit dem Objekt verstanden worden (Mirzoeff 1998, 6 f.). Im Gegensatz dazu wurden mit der Einführung des Bilddrucks bzw. durch das fotografische Negativverfahren endlose Kopien von Bildern, die sich voneinander nicht mehr unterschieden, erzeugt, die dadurch nicht mehr als wesensähnlich mit dem Objekt erachtet werden konnten. Keiner vor ihm hat das Phänomen der mechanischen Reproduzierbarkeit des Bildes ähnlich meisterhaft analysiert wie Walter Benjamin 1935 in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Die Lithografie und die Fotografie als Reproduktionstechniken nehmen in seinen Überlegungen eine zentrale Rolle ein. Die Fotografie war Produkt und gleichzeitig Geburtshelferin der Moderne. Gehorchte das Bild in der Vormoderne seiner eigenen Logik unabhängig von der Realität, so gab nun die Fotografie vor, die Realität exakt abzubilden (Benjamin 2010, 10 f., 31 f.). Das Zeitalter der westlichen Postmoderne hingegen verändert das Verhältnis zwischen Bild und Realität abermals. Heute, im Zeitalter des digitalen Bildes, kann die Fotografie nicht mehr vorgeben, strikte Realität zu vermitteln, denn sie kann am Computer unendlich manipuliert werden.

These 2: Dieses westliche Verlaufsmodell der Entfaltung visueller Kultur kann nicht auf die nicht westliche Welt angewendet werden, da dies zu Erkenntnisirritationen führen muss. Die Fotografie stellt in Kleineurasien zwar auch einen der Geburtshelfer der Moderne dar, sie ist jedoch nicht Ausdruck einer Moderne im westlichen Sinn, da diese später einsetzte und aufgrund des osmanischen Erbes teilweise andere Formen als im Westen annahm. Die analoge Fotografie eilte hier der Moderne zeitlich voraus, wie auch das digitale Bild der Postmoderne vorauseilt. Der Anwendung westzentrierter visueller Modell- oder Theoriebildungen auch für Kleineurasien ist daher mit Skepsis zu begegnen. Es wäre jedoch falsch, sie völlig zu verwerfen, da wir auf ihre Erkenntnispotenziale nicht verzichten können.

These 3: Erst die Fotografie leitet die Säkularisierung[2] *visueller Kulturen Kleineurasiens ein.* Im Hinblick auf die visuelle Kultur ist deren späte Säkularisierung, das heißt ihre Ablösung von der Religion im Verlauf des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, meiner Auffassung nach bedeutender als die sporadischen Vorläufer der Moderne im selben Zeitabschnitt. Für diesen Säkularisierungsprozess spielte die Fotografie eine zentrale Rolle, da sie das Monopol der ostchristlichen Ikone zu brechen imstande war und das Bilderverbot bzw. die Bilderskepsis in Judentum und im Islam ernsthaft infrage stellte.

These 4: Die gegenwärtigen Gesellschaften Kleineurasiens sind im Großen und Ganzen weniger säkular als viele westliche Gesellschaften. Das Verhältnis zwischen Säkularisierung und Moderne kann vielschichtig sein. Säkularisierung kann eine Facette von Moderne darstellen, wie dies im Westen unzweifelhaft der Fall war, sie muss jedoch kein unabdingbares Attribut von Modernisierungsprozessen darstellen (Roberts 1995, 338, 346), das heißt, die Bedeutung von religiösen Symbolsystemen muss nicht vollständig verloren gehen, wie frühere Säkularisierungstheoretiker zu erkennen vermeinten. Diese Systeme gerieten im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts in Konkurrenz zu anderen – etwa zu jenen einer sozialistischen und atheistischen Moderne. Diese führte jedoch nicht zur gänzlichen Entwurzelung der Religion. Im Gegenteil: Der Widerstand gegen den aufgezwungenen Säkularisierungsprozess durch den Sozialismus auf dem Balkan, den Kemalismus in der Türkei und den Kolonialismus in der arabischen Welt hat eine Pattstellung zwischen Säkularismus und Sakralität zur Folge, die ich in weiterer Folge als Semisäkularisierung bezeichne. Zwischen einer rein religiösen und einer rein wissenschaftlichen Deutung der Welt besteht jedoch eine weite Grauzone, auf deren Skala eine säkulare und eine semisäkulare Gesellschaft unterschiedliche Positionen einnehmen. Semisäkulare visuelle Kulturen sind durch ein religiöses Bildverständnis charakterisiert.

These 5: Bestimmte Arten der visuellen Repräsentation wurden zu wichtigen Instrumenten der Dokumentation und Ausübung asymmetrischer Machtbeziehungen zwischen „dem Westen" und „dem Orient" auf der einen und zwischen „dem Westen" und „dem Balkan" auf der anderen Seite. „Orientalismus" und „Balkanismus" wurden bislang beinahe ausschließlich in ihren schriftlichen Manifestationen analysiert; der bildlichen Komponente wurde dabei zu Unrecht wenig Bedeutung beigemessen. Auf-

2 Das Konzept einer säkularen Gesellschaft reicht auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, als vorerst in England der Gedanke Widerhall fand, dass nur eine solche, von religiösen Gemeinschaften losgelöst, zu einer Verbesserung des Lebens führen könne (Turner 2011, 128 f.).

grund der langwierigen, aber nachhaltigen weltweiten Umgestaltung der Machtrelationen weg von der kleineurasischen und hin zur nordatlantischen Welt im Verlauf des halben Millenniums vom 11. bis zum 16. Jahrhundert geriet die Region in zunehmende Abhängigkeit von westlichen Entwicklungsdynamiken. Dies führte über komplexe Entwicklungen zur Verlängerung vorsäkularer und religionszentrierter visueller Vorstellungswelten, die nicht von sich heraus, sondern über die westlichen visuellen Techniken aufgebrochen wurden. Der Westen schrieb sich auf diese Weise in die visuellen Kulturen Kleineurasiens ein, allerdings nicht ohne Anpassungen an regionale Praktiken.

These 6: Die Gesellschaften Kleineurasiens waren und sind tief patriarchalisch geprägt, was sich auch in der visuellen Repräsentation widerspiegelt. Diese männerzentrierten Geschlechterbeziehungen kommen in den jüdischen und islamischen Repräsentationstraditionen bis in das 19. Jahrhundert deshalb nicht deutlich zum Ausdruck, da figurative Darstellungen vermieden wurden. Auch in der orthodoxen Ikonenmalerei kommt die soziale Realität der Geschlechterbeziehungen kaum zum Ausdruck, da die Ikone erstens nicht soziale Realität, sondern einen geistigen Idealzustand darstellte, zweitens die Mehrzahl der Heiligen Männer waren und drittens der Marienverehrung besondere Bedeutung beigemessen wurde. Es ist davon auszugehen, dass mit der Einführung der westlichen Mal- und Fototechniken der Genderaspekt deutlicher hervortritt. Diesbezüglich mangelt es allerdings noch weitgehend an wissenschaftlichen Untersuchungen.

Auf diese thesenhaften Überlegungen aufbauend ist das Buch in drei chronologisch aufeinanderfolgende Abschnitte gegliedert: Der erste verfolgt visuelle Ausdruckswelten in vorsäkularer Zeit, also bis etwa in die zweite Hälfte des 19. und in das beginnende 20. Jahrhundert. Da die Fotografie in der Ablösung des säkularen Weltbildes in der Region einerseits und im Aufbau einer asymmetrischen Bildbeziehung zum Westen andererseits eine besondere Bedeutung spielte, wird ihr der zweite Abschnitt, der gewissermaßen die Übergangsphase von der vorsäkularen zur semisäkularen Epoche markiert, gewidmet. Der dritte Abschnitt analysiert die visuellen Kulturen in semisäkularer Zeit ab dem frühen 20. Jahrhundert.

Die Bedeutung des Nahen Ostens bzw. des Vorderen Orients, wo früheste Kulturen der Menschheitsgeschichte entstanden, lädt zu einer weit ausholenden Betrachtung ein. Es wird dadurch möglich, Bild und visuelle Kulturen über neun Jahrtausende zu überblicken. Das 1. Kapitel („Bilderkult, Tod und Götter") nimmt mit den frühesten konkreten Repräsentationen der Menschen in Jericho vor rund 9.000 Jahren, die dem Toten- und Ahnenkult zuzuordnen sind, seinen Anfang. Ein anderer Faden, der in diesem Kapitel aufgenommen wird, sind bildtheoreti-

sche Überlegungen, wie sie von Platon formuliert und den Neuplatonikern sowie vom arabischen Wissenschaftler Alhazen weitergedacht wurden. Platons Auffassungen sollten für die heidnische Antike, Plotins Neuinterpretation für das Christentum und Alhazens Rezeption und Weiterentwicklung der antiken sehtheoretischen und optischen Überlegungen knapp sieben Jahrhunderte später für den Islam relevant werden.

Das 2. („Bilderfeindliches Judentum“), 3. („Bildskeptischer Islam“) und 4. Kapitel („Bilderfreundliche Ostkirche“) verstehe ich als Kernkapitel der Analyse vorsäkularer, sakraler Bilderwelten, in denen ich die sich verändernden Überlegungen der drei Schriftreligionen zum Bild darlegen werde. Es wird zu überprüfen sein, inwieweit die These von der Bildfeindlichkeit, die dem Islam und dem Judentum nachgesagt wird, tatsächlich haltbar ist und ob die endgültige Überwindung des Bilderverbots im östlichen Christentum als Ergebnis des sogenannten „Bilderstreits“ tatsächlich eine vollständige Öffnung gegenüber der bildlichen Repräsentation bedeutete. Das 5. Kapitel („Die Fotografie – eine visuelle Revolution“) analysiert die vergleichsweise schwierigen und langwierigen Anfänge der Fotografie in Kleineurasien. Eine der grundlegenden Fragen, die in diesem Kapitel angeschnitten werden, besteht darin, ob die theologisch begründete Reserviertheit von Islam und Judentum der Repräsentation von Mensch und Tier gegenüber dafür verantwortlich ist. Es wird sich herausstellen, dass diese Annahme nicht unbegründet ist. Aber waren Menschen im Bereich der christlichen Ostkirche grundsätzlich eher bereit, sich dem mechanisch reproduzierbaren Bild jenseits der manuell hergestellten Ikone zu öffnen? Sie waren am Foto wenig interessiert, was ökonomische Ursachen gehabt haben könnte, da die frühe Fotografie mit hohen Herstellungskosten verbunden war. Diese generell geringe Bereitschaft von Einheimischen, sich der Fotografie zu öffnen, erschloss wiederum westlichen Fotografen und Fotografinnen (Berufsfotografen wie auch Reisenden) ein weites Aktionsfeld, das sie auch nutzten. „Balkanismus“ und „Orientalismus“ fanden eine visuelle Grundlage, die mächtiger als die traditionelle Malerei und auch beeindruckender als die Schrift war; dies ist Inhalt des 6. Kapitels, („Bild und Macht – Orientalismus und Balkanismus“).

Das 7. („Bürgerliche Moderne“), 8. („Sozialistische Moderne“), 9. („Visuelle Umbrüche“) und 10. Kapitel („Der religiöse Blick im digitalen Zeitalter“) widmen sich der visuellen Moderne. Diese ist nicht einfach zu deuten, da sie bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Rahmen des auf islamischen Grundlagen aufgebauten Osmanischen Reichs implantiert wurde, nicht in genuine Traditionen eingebunden und daher mehrdeutig war. In diesem Zusammenhang wird zu bedenken sein, dass die im Verlauf des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus

dem Osmanischen Reich abfallenden Nationalstaaten des Balkans freiwillig eine Vereuropäisierungspolitik einleiteten. Den meisten arabischen Staaten, die als Resultat der osmanischen Katastrophe im Ersten Weltkrieg unter französische und englische Kolonialherrschaft gerieten, wurde eine Art von Vereuropäisierung aufgezwungen. Die junge Republik Türkei ging ab 1923 ihren eigenen Weg einer gut inszenierten kemalistischen Moderne.[3] Haben diese unterschiedlichen Modernen eine unterschiedliche visuelle Inszenierung hervorgebracht, und wenn ja, welche? Wann und inwiefern konnten sich säkulare Strömungen und damit die Ablösung von der sakralen Bildkultur durchsetzen? Inwiefern konnten diese Modernen mit autochthonen visuellen Elementen verknüpft werden? Dazu treten noch zwei weitere Facetten, nämlich eine sozialistische Moderne auf dem Balkan und eine postkoloniale im Nahen Osten, die sich etwa gleichzeitig, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, Platz verschafften. Inwiefern können wir Kontinuitäten und Brüche zwischen diesen traditionellen und „neuen" Modernen feststellen?

Das Ende der 1980er- und der Beginn der 1990er-Jahre stellten sowohl für den Balkan als auch für den Nahen Osten eine Wendezeit dar. Auf dem Balkan wurden die sozialistische Moderne und mit ihr auch ihre Visualisierungsinstrumente gezwungen abzutreten; im Nahen Osten kondensierten sich Re-Islamisierungsprozesse, mit ausgelöst durch die islamische Revolution im Iran ein Jahrzehnt zuvor, selbst in einem stark laizistisch angelegten Land wie der Türkei. Gleichzeitig ist ein Wiedererstarken der christlichen Ostkirche in den postkommunistischen Ländern sowie des ultraorthodoxen Judentums in Israel zu konstatieren. Dies war etwa die Zeit, in der im Westen die Postmoderne „ausgerufen" wurde. Wiederum können wir feststellen, dass die Länder Kleineurasiens postmoderne Visualisierungselemente übernahmen, ohne jedoch von einer spätindustriellen Postmoderne nach westlichem Muster geprägt zu sein. Inwiefern wirkt sich diese Diskrepanz auf visuelle Kulturen aus? Diesen Fragen wird im 9. und 10. Kapitel nachgegangen.

Wie oben bereits festgehalten, lautet eine der zu verfolgenden Fragen, ob die kleineurasische Region spezifische Vorstellungen vom Bildhaften bzw. visuelle Kulturtraditionen entwickelte, die bis heute nachwirken. Es ist daher in einem ersten Schritt sinnvoll zu rekapitulieren, wie die Frage des historisch und kulturell konstituierten Visuellen im Zusammenhang mit dem Spannungsfeld zwischen westlicher Moderne und nicht westlichen Kulturen in der einschlägigen Fachwelt diskutiert wird. Die Struktur meines Textes basiert auf einem dreistufigen chronologischen Entwicklungsschema in der Entfaltung des Visuellen auf dem Balkan

3 „Kemalistisch" bezieht sich auf Mustafa Kemal Pascha (1881–1938), den Begründer der Republik Türkei, der unter seinem Ehrentitel *Atatürk* („Vater aller Türken") besser bekannt ist.

und im Nahen Osten, das zwar die Entwicklungen im Westen im Auge hat, jedoch in erster Linie auf regionale Spezifika Rücksicht nimmt.

Den Westen als das Maß aller Dinge, an dem die Welt vermessen wird, zu primären Referenzkategorien aufzubauen, ist bekanntlich äußerst problematisch. Dies lädt auf der einen Seite dazu ein, Unterschiede überzubetonen und hybride Überschneidungen zu übersehen. Auf der anderen Seite ist es jedoch so, dass das Wissen, welches über westliche visuelle Entwicklungen erarbeitet wurde, nicht einfach ignoriert werden kann. Ein Ausweg aus dieser Schwierigkeit kann darin bestehen, kritisch-reflektierend in der Analyse zu sein und von der gleichzeitigen Präsenz von beidem, einer seit der Erfindung der Fotografie hegemonial angelegten westlichen visuellen Kultur sowie gleichzeitig von spezifischen regional-kulturellen Verarbeitungstendenzen in der nicht westlichen Welt, auszugehen, die sich, eingebettet in asymmetrische Machtbeziehungen, immer wieder aufs Neue überkreuzen und neu formieren.

Der indische Historiker Dipesh Chakrabarty gab seiner jüngst in deutscher Sprache erschienenen Essaysammlung (Chakrabarty 2010) den provokanten Titel *Europa als Provinz*. Darin beschreibt er dieses Dilemma. Die Einsicht, dass europäisches Denken nicht geeignet sei, Gesellschaften mit nicht europäischer bzw. nicht westlicher Vergangenheit zu analysieren, sei naheliegend, da schließlich jede Gesellschaft ihre eigene Geschichte besitze. Es sei daher per se keineswegs naheliegend, für deren Rekonstruktion westliche Analysemodelle anzuwenden. Wäre es daher nicht zwingend, statt ihnen „indigene" Kategorien anzuwenden? Chakrabarty kommt allerdings zu einer gegenteiligen Schlussfolgerung: Das europäische Denken sei nicht so sehr wegen seiner analytischen Schärfe, sondern „vielmehr wegen seiner emanzipatorisch-visionären Entwürfe – der Visionen von Gerechtigkeit und Freiheit im menschlichen Zusammenleben, die oft den letzten Horizont dieses Denkens absteckten [unverzichtbar geworden …]. Wer immer sich seit dem neunzehnten Jahrhundert in irgendeiner Form auf die Moderne berief, ließ sich zugleich auf jenen Teil der Welt ein, der sich als eine und sei es nur vage umrissene Einheit präsentierte, die den anderen überlegen war: Europa" (ebd., 11). Europa wird also zum stillschweigenden Maßstab im historischen Wissen, das nicht westliche Geschichten automatisch „subaltern" erscheinen lasse (ebd., 41).

Davon ausgehend werden im Folgenden drei Diskussionsfelder der visuellen Studien dargelegt. Sie entstammen verschiedenen Bereichen der Erforschung des Visuellen, doch ist ihnen gemeinsam, dass sie Anregungen für die Formulierung dezentrierter Sichtweisen auf nicht westliche visuelle Kulturen anbieten. Da sie der westlichen Theoriediskussion entstammen, weisen sie nur sporadische Hin-

weise auf unseren empirischen Gegenstand auf. Daher scheint es im ersten Unterkapitel angebracht, aus den Medien- und Kommunikationswissenschaften Überlegungen zu unterschiedlichen Verlaufsgeschichten der Medialisierung im Westen und in Kleineurasien abzuleiten. Im darauffolgenden Unterkapitel werden einige Dimensionen visueller Kultur – und wie diese jeweils unterschiedlich historisch und kulturell konstituiert sein können – diskutiert. Diese beiden Unterkapitel werden einige Argumente anbieten, die für dezentrierte Annäherungen an das Thema sprechen und somit im dritten Unterkapitel vertieft werden können.

Medialisierung

Die Einführung der praxistauglichen Fotografie wird im Allgemeinen mit der Präsentation der Daguerreotypie im Jahr 1839 festgelegt, worauf weiter unten noch genauer einzugehen sein wird. Es gab Vorstufen (etwa die *Camera obscura*) sowie optische und chemische Verfahren, die zu ihr hinführten, aber die Erfindung Daguerres bedeutete einen qualitativen Sprung, der die Entwicklung weiterer neuer Medien (etwa Film und Fernsehen), die im Verlauf des 20. Jahrhunderts relevant werden sollten, ermöglichte. Talbot hatte bereits 1835 ein fotografisches Negativbild herstellen können. Dieses ab 1841 kommerziell interessante Verfahren ermöglichte die Reproduzierbarkeit der analogen Fotografie und öffnete nach allgemeiner Auffassung das Tor in das medialisierte Zeitalter. Medialisierung (vielfach auch gleichbedeutend als Mediatisierung bezeichnet) als theoretisches Konzept der Medien- und Kommunikationswissenschaften ist relativ neu und gewann erst mit dem Beginn des sogenannten „digitalen Zeitalters" im auslaufenden 20. Jahrhundert Relevanz. Auch für die „digitale Revolution", die das Ende der klassischen Fotografie einleitet, lässt sich – ähnlich wie im Falle der Fotografie – kein genauer Beginn feststellen, da die Erfindung und Leistungssteigerung des Mikrochips ein längerer Prozess war. 1978 jedenfalls wurde der erste Prototyp der Digitalkamera aus dem Jahr 1975 durch den Elektroingenieur von „Eastman Kodak", Steven J. Sasson (geb. 1950), patentiert; er hatte noch die Größe und Form eines Toasters und war auf Schwarz-Weiß-Bilder beschränkt (Dobbin 2005).

Die Medialisierung weist eine lange Vorgeschichte auf, in der mit der zunehmenden Durchdringung des Alltags durch visuelle Medien eine Veränderung des kommunikativen Handelns und in Folge ein kultureller Wandel einherging. Dieser setzte auf geringem Niveau bereits vor Jahrtausenden ein: über die Entwicklung der Bildschriftkultur, die Anfänge szenischer Darstellungen, das Spiel, das

Theater und vor allem über die sich langsam entfaltende visuelle Produktion in der Jungsteinzeit. Frühe Medien waren die Buchstaben der Schrift und die Schriftträger, die Malerei und ihre Bildträger sowie der menschliche Körper in seiner Mimik, Gestik, Proxemik (Raumverhalten) und Kinesik (nonverbale Kommunikation). Diese sind jedoch nicht gemeint, wenn von „Medialisierung von Kultur" die Rede ist, sondern die neuen Medien wie Fotografie, Film, Fernsehen, Radio oder Internet – also technisch-apparative Medien (Hickethier 2010, 85 ff.). Dieser Übergang von den traditionellen zu den neuen Medien wird im 5. und 6. Kapitel eingehend diskutiert. Er markiert für Kleineurasien eine visuelle Bruchzone, in der die traditionellen bzw. religiös geleiteten Medien durch von außen kommende visuelle Techniken infrage gestellt wurden.

Diese technisch-apparativen Medien bauten im Unterschied zu nicht westlichen Kulturen auf Vorformen auf, wie etwa die Fotografie auf der Bildenden Kunst. Kompositionsformen der Bildenden Kunst wurden adaptiert und mit den neuen Möglichkeiten der Realitätsabbildung durch die Bildplatte verknüpft (ebd., 91–94). Eine analoge Entwicklung war in Kleineurasien nicht möglich, weil das Judentum und der Islam Bildende Kunst in dieser Form nicht kannten und die orthodoxe Kunst der Ikonenmalerei die Betrachterperspektive ablehnte. Das fotografische Bild konnte daher nicht mit traditionellen Seh- und Darstellungsgewohnheiten verknüpft werden.

Hand in Hand mit der Fotografie kam es im Westen ab den 1820er- und 1830er-Jahren zu einer Neubewertung des Sehens. Diese setzte sich im Wesentlichen aus drei Elementen zusammen: 1. Die damalige Forschung erkannte, dass das Sehen eine individuelle Körperleistung darstelle (was übrigens der arabische Naturwissenschaftler Alhazen bereits ein Jahrtausend zuvor festgestellt hatte). Das Sehen wurde somit als eine Abfolge körperlicher Prozesse erachtet. 2. Über diese Erkenntnisse brachte die westliche Moderne einen neuen Betrachtertypus hervor, weil das Sehen nicht mehr als wirklichkeitstreues Abbilden, sondern als individuelle Leistung erkannt wurde. Dies ermöglichte letztlich die künstlerischen Experimente der Moderne bis hin zur Abstraktion. Die Fotografie ließ nur vorübergehend den Mythos aufkommen, dass Sehen ein objektiver Prozess sei. 3. Zwischen 1820 und 1840 formierte sich die Physiologie, die neues Wissen über das Auge und die Sehprozesse hervorbrachte. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts trat das Instrument der Fotografie als neues Medium des Wissens und der Kategorisierung hinzu, da sich etwa gleichzeitig Disziplinen wie Psychologie, Kriminologie, Demografie oder Sozialhygiene entwickelten, die in Zusammenarbeit mit Spitälern, Behörden und Gefängnissen neue Instrumente der Beobachtung und Körperkontrolle entwickelten (Crary 2002, 67–81; Holschbach 2003, 17–21).

Kleineurasien blieb von dieser Neubewertung des Sehens nicht ausgenommen, wenngleich sie in unterschiedlicher Weise zum Ausdruck kam. Die islamische „Leitkultur" des Osmanischen Reichs etwa begann in diesen Jahrzehnten im Rahmen der militärischen Ausbildung mit Visualisierungsprogrammen zu experimentieren, die beispielsweise die Perspektive miteinschlossen. Die muslimische visuelle Tradition hatte eine andere Art der geometrischen Darstellung, welche die Perspektive für bedeutungslos erachtete, favorisiert. Der westliche Perspektivenblick wurde vorerst lediglich aus pragmatischen Gründen in militärische Ausbildungsprogramme eingeführt und in weiterer Folge in die künstlerische Ausbildung integriert. Das bisherige muslimische Kunstschaffen hatte nur wenige Anknüpfungsmöglichkeiten zur Fotografie geboten – ebenso wenige übrigens, wie aus der orthodoxen Tradition der Ikonenmalerei ableitbar waren, die eine Gottperspektive auf die irdischen Wesen einnahm und sich der westlichen Malerei mit ihrer Menschperspektive gegenüber im Vorteil wähnte.

Auch die Erfindung und Einführung des Films bot kaum medialisierbare Anknüpfungspunkte, da die anfänglichen, aus dem Westen übernommenen Filmgenres auf den Erfahrungen mit dem westlichen Theater aufbauten, das erst etwa gleichzeitig mit dem Film in den Städten des Osmanischen Reichs um 1900 Einzug hielt. Im Westen hingegen medialisierte der Film anfänglich Alltagsbeobachtungen und theatralische Kunstformen. Der Tonfilm griff auch auf traditionelle Ausdrucksformen des Tons zurück – das Sprech- und Musiktheater, Literatur und Musik – und verband sie zu etwas Neuem. Wichtig ist, dass sich der Film als Speichermedium durchsetzte. Wahrnehmung wurde nun fixierbar und wiederholbar; eine neue Form der kulturellen Vermittlung entstand. Medialisierung bedeutete daher auch ein sich in historischen Schüben vollziehendes und immer wieder verbessertes Fixieren von kulturellen Ereignissen und damit auch eine quantitativ zunehmende Ausbreitung medialisierter Kultur sowie ein Umschichten von Kulturen in immer wieder neue mediale Formen (Hickethier 2010, 91–94; Turner 2011, 40 ff.).

Das Fernsehen ist wohl das klassische Beispiel dafür. Es transformierte kulturelle Vorgänge in die elektronische Form des Fernsehens und machte sich vorhandene Medien wie Literatur, Musik, Bildende Kunst, Theater und Film zunutze, gestaltete sie um und setzte sie neu ein: Das Theater, der Kinofilm und die Literaturlesung konnten nun im Fernsehen stattfinden. Dabei verlor das Ausgangsmedium seine mediale Form: Das TV-Theater etwa ist nicht mehr Theater, sondern wird zum Fernsehen (ebd., 87 f.). Das Fernsehen war der erste Medialisierungsschritt in der postosmanischen Welt, der bereits auf autochthonen Grundlagen aufbauen konnte. Zwischen der Einführung des Films und des Fernsehens war mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, in dem sich die Vorgängermedien des

Fernsehens wie Theater, Oper oder der Film bereits fest etabliert und eigenständige Züge erhalten hatten. Die Bevölkerung hatte sich daran gewöhnt, sodass das Fernsehen mit ähnlichem Enthusiasmus wie im Westen aufgenommen wurde.

Dies gilt auch für den nächsten großen Entwicklungsschritt – also die Transformation analoger in digitale Medien. Im Unterschied zu den vorherigen Medialisierungsschüben bildete dies im ersten Schritt noch keine Veränderung der Erscheinungsweise kultureller Artefakte, sondern nur eine Veränderung der Technik. Die Erscheinungsweise verändert sich erst, wenn etwa das konventionelle zum elektronischen Buch wird, der Kinofilm als DVD vertrieben und konsumiert wird und Fernsehsendungen aus dem Internet heruntergeladen werden (ebd., 94 f.).

Wir können also beobachten, dass sich die anfänglichen Medialisierungsdivergenzen zwischen dem Westen und Kleineurasien einschliffen. Unabhängig von der jeweiligen visuellen Medialisierungs- und Erscheinungsform müssen wir jedoch in diesem Zusammenhang innere von äußeren Bildern unterscheiden. Alles, was von außen in den Blick gerät oder vor das innere Auge tritt, lässt sich zu einem Bild erklären oder in ein Bild verwandeln. Daher ist der Bildbegriff ein anthropologischer: „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern" (Belting 2006, 11) – in inneren wie auch in äußeren. Während die inneren Bilder kein Medium benötigen, bedürfen die äußeren jedoch immer eines solchen, um betrachtet werden zu können. Innere und äußere Bilder sind nicht entgegengesetzt aufzufassen, denn sie sind vielfältig aufeinander bezogen; ihre jeweiligen Anteile an der Bildwirkung sind kaum voneinander zu trennen. Wir verwandeln gesehene Bilder in innere (erinnerte) Bilder und nehmen sie in unseren Bildspeicher auf. Auf diese Weise werden in einem ersten Schritt Bilder entkörperlicht und in einem zweiten Schritt neu verkörperlicht (wenn wir ein physisches Bild schaffen oder betrachten). Das Medium hat dadurch nicht nur eine physisch-technische Beschaffenheit, sondern auch eine historische Zeitform. Unsere Wahrnehmung unterliegt daher einer zeitlichen Veränderung, obwohl sich unsere Sinnesorgane nicht ändern (ebd., 20 f.). Bezugnehmend auf die oben festgestellte sich einschleifende Medialisierungsdivergenz zwischen dem Westen und Kleineurasien stellt sich in diesem Licht die Frage, über welche historischen und sozialen Prozesse diese Verwestlichung der äußeren Bilder, die zweifellos stattgefunden hat, in die inneren Bilderwelten übersetzt wurde. In welcher Diskrepanz stehen die inneren zu den äußeren Bilderwelten heute noch, und auf welche Weise werden äußere Bilder in innere umgeformt bzw. nicht umgeformt? Die Zustimmung zu digitalen äußeren Bilderwelten muss nicht mit einer Digitalisierung der inneren einhergehen. Die Konvergenz kann trügen, wenn eine Digitalkamera wie eine konventionelle Kodak verwendet wird.

Bilder sind fester Teil unserer Weltvorstellung im Sinne von Heideggers „Weltbild“ geworden und müssen in ihren soziokulturellen Kontexten, ihrem „Sitz im Leben“, untersucht werden (Schnettler & Pötzsch 2007, 474). So gesehen ist zwischen dem, was unter visueller Kultur verstanden wird, und dem, was eine historisch orientierte Anthropologie am Gesamtkomplex des Visuellen interessiert, kein Widerspruch erkennbar. Eine weitere Schnittmenge visueller Kultur und historischer Anthropologie ist die interdisziplinäre Verschränkung visueller Studien. Dies führt zum *pictorial turn* – ein Begriff, der Mitte der 1990er-Jahre von Mitchell geprägt wurde – und zurück zur visuellen Kultur.

Visuelle Kultur

> „What these shifts in intellectual and academic discourse have to do with each other, much less with everyday life and ordinary language is not especially self-evident. But it does seem clear that another shift in what philosophers talk about is happening, and that once again a complexly related transformation is occurring in other disciplines of the human sciences and in the sphere of public culture. I want to call this shift 'the pictorial turn'“ (Mitchell 1995, 11).

Mitchells „Offenbarung“ des Jahres 1995 erfolgte wie die klassischen Offenbarungen im Wort, in diesem Zitat in drei Sätzen. Für ihn wurde der *pictorial turn* aus der Überlappung von Entwicklungen in der Kunstgeschichte sowie Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft gespeist. Im Zentrum steht die kulturelle Konstruktion der visuellen Erfahrung im täglichen Leben, in den Medien, den Repräsentationen und den visuellen Künsten (Mitchell 2003, 38–50). Weshalb sich dieser Turn gerade in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre manifestiert, sieht er in einem Paradox begründet: Auf der einen Seite trat damals die Welt in ein Zeitalter der Video- und kybernetischen Technologie sowie der digitalen Reproduktion ein. Dieses Zeitalter schuf neue Formen der visuellen Simulation und Illusion. Auf der anderen Seite konstatiert Mitchell eine beständige Angst vor den Bildern, die Angst davor, dass „die Macht der Bilder“ schlussendlich ihre Erschaffer und Manipulatoren zerstören könnte; diese Angst sei so alt wie das Bild selber (Mitchell 1995, 15).

Neben diesem *pictorial turn* wurde auch ein *iconic turn* im Sinne einer bildlichen Wende der Moderne postuliert. Letzterer Begriff wurde etwa zeitgleich und in bewusster Analogie zum *linguistic turn* der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre vom Schweizer Kunsthistoriker und Philosophen Gottfried Boehm lanciert. Der

iconic turn ist wesentlich enger gedacht und adressiert primär erkenntnistheoretisch-bildphilosophische Fragen; es geht ihm um die fundamentale Frage, was ein Bild ist, wie die Wirkungsweise von Bildern bestimmt werden kann und was es von anderen Formen menschlichen Ausdrucks unterscheidet. Anders als Mitchell sieht er jedoch in der sprachlichen Metapher Parallelen zur Funktionsweise von Bildern; Metaphern seien ebenso schwer zu verstehen wie komplexe Gemälde (Boehm 1994, 11–38). Aus einer historisch-anthropologischen Perspektive ist es lohnender, mit dem Konzept des *pictorial turn* und dem mit ihm eng verknüpften Begriff der Visuellen Kultur weiterzuarbeiten.

Für Mitchell ist Visuelle Kultur in der Praxis das „Studium der sozialen Konstruktion visueller Erfahrung“ oder, anders gesagt, „die Erforschung der menschlichen visuellen Erfahrung und des visuellen Ausdrucks“. Die Wende, die auf der Suche nach einem adäquaten Konzept für die Visuelle Kultur eingeleitet wurde, sei die Betonung des sozialen Feldes des Visuellen, der alltäglichen Prozesse des Blickens auf andere und des Angeblicktwerdens (Mitchell 2008, 21, 68). Visuelle Kultur bzw. das Sehen steht an der Grenze zwischen Kultur und Natur und geht über Kunstwerke, Bilder und Repräsentationen hinaus. Gebäude und Landschaften etwa, die weder Bilder noch Repräsentationen darstellen, werden trotzdem im Alltag angesehen und werden daher zu legitimen Objekten der visuellen Kultur. Inhalte von visuellen Studien sind nicht nur visuelle Objekte, sondern auch die Arten des Sehens und die Bedingungen des Hinschauens. Die Art, wie wir die Welt sehen, ist wichtig, und das visuelle Feld ist der Ort, wo soziale Unterschiede eingeschrieben sind (Dikovitskaya 2006, 47, 56 f., 64).

Mitchell bedauerte in einem Interview, dass es der Visuellen Kultur an einer strukturellen und systematischen Theorie und Methode analog der Linguistik mangle. Er sieht eine mögliche Ursache darin, dass es einen grundlegenden Unterschied zwischen der visuellen Erfahrung und Vorstellung einerseits und dem sprachlichen Ausdruck andererseits gibt. Sprache beruht in seiner eher traditionellen Sichtweise auf einem System (Syntax, Grammatik und Phonologie), das wissenschaftlich beschrieben werden könne. Bilder und visuelle Erfahrung besäßen aufgrund ihrer Subjektivität keine Grammatik in diesem Sinn (ebd., 239). Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, in seinem in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* seine zwischen 1994 und 2002 angestellten theoretischen Überlegungen zur Bildtheorie zusammenzufassen. Es handelt sich dabei insbesondere um Arbeiten, die das „Leben der Bilder“ mit dem Ziel untersuchen, die vielfachen Formen von Lebhaftigkeit oder Vitalität, die Bildern zugeschrieben werden, zu analysieren. Für Mitchell fungieren Bilder nicht bloß als Zeichen *für* Lebewesen, sondern sie treten *als* Lebewesen

auf, und daher stellt er die Frage: Was will das Bild? Diese Frage ergebe deshalb einen Sinn, weil Bilder so etwas wie Lebensformen darstellten, die durch Begierden und Sehnsüchte angetrieben würden (Mitchell 2008, 21–27).

Daher stellt Mitchell auch die Frage, woran es liegt, dass Menschen eine derart merkwürdige Haltung gegenüber Bildern, Objekten und Medien einnehmen. Wieso verhalten sie sich so, als wären Bilder lebendig, als würden Bilder über eine Seele verfügen und als besäßen sie die Macht, Menschen zu beeinflussen? Woran liegt es, dass Menschen diese Haltung einnehmen, obwohl sie sich darüber im Klaren sind, dass Bilder ohne Zutun des Betrachters nicht lebendig werden und nichts leisten können? Wieso halten wir dieses doppelte Bewusstsein gegenüber Bildobjekten, Bildträgern und Darstellungen aufrecht? Wieso schwanken wir zwischen magischem Glauben und Skepsis, zwischen Animismus und nüchternem Materialismus hin und her? Wieso glauben wir einerseits nicht, dass Bilder etwas wollen, und gleichzeitig handeln wir so, als würden wir daran glauben? Seine Antwort auf diese Fragen lautet: In der modernen Welt sind magische Haltungen gegenüber Bildern ebenso machtvoll wie in der Vormoderne. Nach seinen Beobachtungen kommt dieses Doppelbewusstsein in vielerlei Weise zum Ausdruck: im Verhalten Strenggläubiger gegenüber Ikonen, im Verhalten von Kindern gegenüber Puppen sowie in den Gefühlen, die Nationen gegenüber kulturellen und politischen Ikonen zum Ausdruck bringen. Andererseits würden die Reaktionen auf die technischen Fortschritte in der Medien- und Vervielfältigungsindustrie ein Bestreben zeigen, Bilder zu entmystifizieren. Allerdings: Ikonoklasmus (Bilderzerstörung) sei ebenso ein Symptom für das Leben der Bilder wie sein Gegenstück – der naive Glaube an das innere Leben von Kunstwerken (ebd.).

Wir können festhalten, dass Mitchell, ohne den kleineurasischen empirischen Hintergrund vor Augen zu haben, vieles von dem formuliert, was uns vom 1. bis zum 4. Kapitel im Detail beschäftigen wird. Die Vorstellung von der magischen Kraft des Bildes führte zur Ablehnung der Darstellung von Lebewesen und zum Verbot der Bilderverehrung in den drei Schriftreligionen, weil im Monotheismus von Anfang an die berechtigte Furcht vorherrschte, die Gläubigen würden der Idolatrie verfallen. Das östliche Christentum machte sich jedoch früh diese Bildmagie positiv zu eigen, indem es eine mit dem rechten Glauben zu vereinbarende Urbild-Abbild-Relation herstellte. Diese Angst vor den Bildern lebt in fundamentalistischen, in vorsäkularer Zeit wurzelnden religiösen Strömungen des Islams und des Judentums in der Gegenwart weiter und ebenso der religiös geregelte Zugang zum Urbild über das Abbild in der mystisch angelegten Ostkirche. Die Mitchell'sche Frage „Was will das Bild?" ist also in der Tat aktuell.

Visuelle Kultur bezieht sich auch auf Bilder und Objekte, die spezielle Sehweisen auf sich ziehen und daher zur sozialen, intellektuellen und wahrnehmenden Konstruktion der Wirklichkeit beitragen. Die zentrale Frage dieser Facette Visueller Kultur lautet: Auf welche Art und Weise tragen Bilder als Teile eines kulturellen Systems der Produktion und Rezeption zur sozialen Konstruktion der Wirklichkeit bei? Forscher und Forscherinnen des Visuellen untersuchen daher nicht nur das Bild selbst, sondern auch seine Rolle in erzählenden, wahrnehmenden, wissenschaftlichen und intellektuellen Aktivitäten (Morgan 2005, 25–30).

Es kann also kein Zweifel darin bestehen, dass Visuelle Kultur, wie immer und wie verschieden sie definiert sein mag, von einem umfassenden Bildbegriff ausgeht, der Produzieren und Betrachten, Blicken und Erblicktwerden sowie die soziale Konstruktion des Sehens einbezieht. Diese soziale Konstruktion kann auf historischen, kulturellen, religiösen, geschlechterspezifischen, generationenspezifischen oder nationalen Charakteristika aufbauen. Sehen stellt hiermit zwar eine individuelle Körperleistung dar, der Seh- und Perzeptionsakt ist allerdings auch eine kollektive Leistung einer Gruppe von Menschen. Analysen visueller Kulturen werden darauf Rücksicht nehmen müssen. Da wir damit an einem zentralen Punkt unserer theoretischen Kontextualisierung angelangt sind, sollten im Folgenden Ansätze einer sozialen Konstruktion des Sehens in nicht westlichen Gesellschaften unter die Lupe genommen werden.

Ansätze dezentrierter Theoriebildung

Universelle Theoriebildung unter dem Schutzmantel der Modernisierungstheorie war in den Sozialwissenschaften der 1950er- und 1960er-Jahre eine beliebte intellektuelle Übung, da man angesichts der allenthalben um sich greifenden Modernisierung nach westlichem Muster von einer zunehmend integrierten und homogenen Welt ausgehen konnte. Traditionellen, nicht industrialisierten Gesellschaften wurde ein geradliniger Entwicklungspfad hin zu modernen, industrialisierten und komplex ausdifferenzierten Gesellschaften prognostiziert, was in einer weltweiten Modernität kulminieren würde. Dieses Modernisierungsparadigma würde alle Gesellschaften unabhängig von ihrem Entwicklungsstand oder ihrer jeweiligen ideologischen Ausrichtung erfassen und dadurch schließlich zu einer Konvergenz der unterschiedlichen Systeme führen. Tatsächlich nahmen die globale Homogenisierung von Konsumwünschen und die kulturellen Bezugnahmen, die an den Standards der führenden Industrienation, der USA, orientiert waren, in den 1960er-Jahren zu, und die Perspektive einer Verwestlichung oder

Veramerikanisierung der Welt schien realistisch zu sein (Osterhammel & Peterson 2005, 130–136).

Diese Konvergenztheorien gingen davon aus, dass die Hauptmerkmale der Moderne, die an ihrem genuinen Ort, dem Westen, eng miteinander verwoben waren, dies auch anderswo auf der Welt sein würden: 1. in struktureller Hinsicht in Form von zunehmender gesellschaftlicher Differenzierung, Urbanisierung, Industrialisierung und Kommunikation, 2. in institutioneller Hinsicht in Gestalt der Entwicklung moderner Nationalstaaten und des modernen Kapitalismus und schließlich 3. in kultureller Hinsicht in der Entfaltung eines bestimmten kulturellen Programms und, damit in Zusammenhang stehend, auch spezifischer Strukturen des sozialen Lebens (Eisenstadt 2000, 10 f.).

Dies trat jedoch niemals in der prognostizierten Form ein, und vielfach wurde diesen Trends mit Verweis auf die Verteidigungswürdigkeit kultureller Einzigartigkeiten offener Widerstand entgegengesetzt. Eisenstadt spricht in diesem Zusammenhang von einer „Vielfalt der Moderne" in Gesellschaften mit ähnlicher wirtschaftlicher Entwicklung in Europa, den USA, Japan (ebd., 11) und neuerdings auch in China. Die antiwestlichen Tendenzen in vielen postkolonialen islamischen Ländern des Nahen Ostens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen für sich. Das heißt also, dass dieser Homogenisierungsprozess gleichzeitig auch widerständige Heterogenisierungsprozesse auslösen konnte; solche wurden nicht nur von den großen Weltkulturen getragen, sondern entwickelten sich selbst innerhalb des Westens. Man könnte behaupten, dass Partikularisierungstendenzen universell und Universalisierungstendenzen partikularisiert und auf die jeweiligen lokalen und regionalen Bedürfnisse angewendet wurden. Globalisierung hat immer Auswirkungen auf lokale und regionale Gemeinschaften und wird von diesen im Sinne einer „Glokalisierung" sozial unterschiedlich angeeignet. Kulturelle Hybriditäten sind die Folge (Osterhammel & Peterson 2005, 7).

Wenn man unter diesen Gesichtspunkten den Gedanken der sozialen Konstruktion des Visuellen weiterdenkt, so ist die Frage naheliegend, ob alle Menschen und Kulturen mit ein und demselben visuellen Angebot gleich umgehen. Natürlich tun sie das nicht, denn die Welt draußen ist nicht identisch mit jener der inneren Bilderwelten. Die Außenwelt wird, wie bereits oben festgestellt, nicht identisch in eine Innenwelt abgebildet. Gerade weil eine Reihe von Konversions-, Interpretations- und Übersetzungsprozessen von der Außen- zur Innenwelt und umgekehrt abläuft, eröffnet sich insbesondere Raum für religiöse Interferenzen und Repräsentanzen. Repräsentation als Translationsprozess inkludiert also immer eine Veränderung des Originals. Die Welt wird neu gesehen, indem eine spezielle Version oder Vision der „Realität" repräsentiert wird (Plate 2002, 21 ff.).

Schriftreligionen, auch wenn sie auf ihrer jeweiligen schriftlich festgelegten Offenbarung beruhen, kommen ohne Visualisierungspraktiken nicht aus; im Gegenteil: Diese sind für das Gebet, die Andacht und die Messfeier zentral – insbesondere im Christentum durch die Fleischwerdung Christi. Durch die Schaffung und den Gebrauch von Mythen, Symbolen und Ritualen gewinnt die Religion auch Einfluss auf die Realitätswahrnehmung. Religionen begründen in vorsäkularer Zeit eine bestimmte Weltsicht und leiten somit die Wahrnehmung von der Welt an (ebd.). Religiöses Sehen ist ein komplexer Prozess, der kulturell und temporal gebunden ist und von den verschiedenen Glaubensauffassungen jeweils unterschiedlich geformt wird. Vereinfacht und nach Plate gesprochen kann das Christentum in seiner Beziehung zur Malerei mit einem Fokus auf das Bild/die Ikone gesehen werden; der Islam in seiner Beziehung zur Kalligrafie mit einem Fokus auf der Beziehung zwischen Wörtern und Bildern. Das Judentum kann in seiner Beziehung zur Architektur mit einem Fokus auf die Erinnerung bei der Konstruktion einer Vision aufgefasst werden (Plate 2002b, 9–12).

Das Sehen ist jedoch nicht nur ein kultureller Vorgang, sondern zuerst einmal ein physikalischer und chemischer, den man sich jahrtausendelang nicht erklären konnte. Vor dem 10. Jahrhundert, also vor den Entdeckungen Alhazens, waren optische Bilder unbekannt, und erst im 17. Jahrhundert wurde von Kepler die Netzhaut als Ort, wo das Bild entsteht, entdeckt. Es wurde klar, dass die von den Objekten ausgesandten Signale das Gehirn nicht vorübergehend betreten und wieder verlassen. Alles, was das Gehirn als Sinnessignale empfängt, sind elektrochemische Impulse unterschiedlicher Frequenz. Diese müssen nach bestimmten Regeln gelesen werden, um Sinn zu ergeben (Gregory 2002, 33 f., 38). Durch die Unwissenheit über den Sehvorgang wurde daher im Verlauf der Geschichte viel über ihn spekuliert. Altgriechische Philosophen etwa dachten, dass das Licht von unseren Augen scheinwerferartig ausgeworfen würde, um die Objekte zu beleuchten, die wir zu sehen wünschen; andere wiederum gingen davon aus, dass die Objekte Lichtstrahlen auswerfen würden, die auf unser Auge träfen. Heute wissen wir, dass im Auge Lichtbilder optisch von der Außenwelt auf die Bildschirme der Netzhaut projiziert und gespeichert werden.

Wichtig in dem Zusammenhang des kulturgelenkten Blickens und Sehens ist die Unterscheidung zwischen „Vorstellung“ und „Sehen“. In einer groben Definition ist „Vorstellung“ der materielle Prozess der Welterfassung über die Augen und Nerven. „Sehen“ macht im Gegensatz dazu die Vorstellung sinnvoll. Irgendwo im Transferprozess vom Licht zu chemischen Vorgängen und zu elektrischen Signalen zwischen Auge und Geist wird ein sinnvolles Bild der Welt erzeugt. Dieses Bild (das ja lediglich eine Summe an elektrischen Impulsen darstellt und daher

kein wirkliches Abbild des Originals ist) verstehen wir nur, wenn es mit anderen Bildern und sinnlichen Wahrnehmungen, die im Hirn bereits gespeichert sind, verglichen werden kann. Anders gesagt: Sehen ist nur über das Gedächtnis und vorhergehende Erfahrungen möglich. Im Unterschied zum Sehen geschehen die physiologischen Aktivitäten der Vorstellung ohne vorhergehende Erfahrungen. Es reicht nicht aus, eine Vorstellung zu haben, da wir wissen müssen, was es ist, das wir anschauen. Selbst wenn wir nicht erkennen, was es ist, produziert unser Geist Bedeutungen dessen, was wir sehen. Sehen ist eine sinngebende, welterschaffende Begegnung und vor allem auch ein Lernprozess. Die meisten Neugeborenen haben ein Sehvermögen, aber es braucht Zeit, bis sie lernen, *wie* man richtig sieht (Plate 2002, 21 ff.), oder wie es Mitchell in einem Interview ausdrückt: Menschen müssen das Sehen erlernen, und wahrscheinlich würden sie es in einem frühen Alter, solange das Gehirn noch anpassungsfähig ist, lernen (Dikovitskaya 2006, 244).

Das Sehen, wie und was man sieht, ist also kulturell und temporal bedingt. Dies betont auch Belting: Die Menschen würden sich in ihren Bildern von Kultur zu Kultur unterscheiden. An der Verschiedenheit von bedeutungsvollen Bildern äußere sich der Mensch als kulturelles Wesen. Während die äußeren Bilder uns nur ein Bildangebot unterbreiten würden, seien die inneren Bilder von unserer Lebenserfahrung in Raum und Zeit abhängig (Belting 2006, 57). Kulturen statten ihre Mitglieder mit visuellen Instrumenten aus, durch welche und in welchen sie sehen und das Gesehene als real empfinden (Morgan 2005, 191; Dikovitskaya 2006, 256; Schnettler & Pötzsch 2007, 476).

Der religiös vorgeformte Blick ist für die vorsäkulare Zeit scheinbar relativ einfach zu fassen, wenngleich wir dafür von der Annahme ausgehen müssen, dass die drei Schriftreligionen homogene Gemeinschaften bezüglich ihrer Religionsauffassung repräsentieren. Würden wir im Gegensatz dazu von der Prämisse ausgehen, dass subjektive und kulturell unstrukturierte Sehleistungen dominieren, wären auch für die vorsäkulare Ära keine sinnvollen Aussagen zu treffen. Schwer einschätzbar wird die Bedeutung des religiösen Blicks mit dem Einsetzen von Säkularisierungsprozessen, da wir davon ausgehen müssen, dass sich in diesen der religiöse Blick zunehmend aufzuweichen begann und sich außerreligiösen Phänomenen verstärkt öffnete. Wie sehr und ob Menschen im beginnenden 21. Jahrhundert die Welt noch aus ihren religiösen Traditionen heraus sehen, wird allerdings nicht umfassend zu beantworten sein.

Säkularisierungsprozesse sind zähe Vorgänge, die eine Reihe ineinander verwobener Komponenten aufweisen. Säkularisierungstheoretische Überlegungen, die gewöhnlich vor dem Hintergrund westlicher, katholisch-protestantischer und industriell geprägter Gesellschaften formuliert wurden, spielen für den zweiten

und dritten Buchabschnitt eine bedeutende Rolle; solche weisen im Großen und Ganzen drei Kernelemente auf: 1. den Gedanken einer fortschreitenden „Entzauberung" der Welt durch den Übergang zu einem rationalen, utilitaristischen und empirisch-wissenschaftlichen Zugang zu Entscheidungsfindungen; 2. eine zunehmende Verweltlichung von Institutionen und 3. eine Abnahme von Jenseitigkeitsorientierung. Darüber hinaus können weitere Faktoren eine Rolle spielen, wie etwa der formale Bildungsgrad einer Bevölkerung, das Industrialisierungsniveau sowie die Modernisierung einer Religion aus sich heraus.

Letzteres kann etwa in Form der Akzeptanz logischer Begründungen und wissenschaftlicher Methoden oder allgemeiner durch eine Anpassung der Theologie an die neuen Erfordernisse des wissenschaftlich-technologischen Zeitalters geschehen (Roberts 1995, 337f., 359). Die protestantische Bewegung im frühen 16. Jahrhundert oder das Zweite Vatikanische Konzil haben die lateinische Westkirche epochal verändert. Ähnliche Auswirkungen hatte die jüdische Aufklärungsbewegung in Zentral- und Westeuropa ab dem 18. Jahrhundert, ohne die es vermutlich nicht zur Gründung eines säkularen israelischen Staats hätte kommen können. Die orthodoxe christliche Kirche und der Islam waren nie vor vergleichbaren Herausforderungen gestanden, sieht man vom orthodoxen Bilderstreit und der rationalistisch-islamischen Reformbewegung der Mutaziliten im 8./9. Jahrhundert ab. Eine wiedererstarkende Balkanorthodoxie und ein revitalisierter Balkanislam sind heute mit einem säkularen Staat konfrontiert, der säkulare israelische Staat sieht sich zu Kompromissen mit ultraorthodoxen Bewegungen bemüßigt, und die säkularen Ansätze in der islamisch-arabischen Staatenwelt und in der Türkei sind im Rückzug begriffen – Indizien, die nicht für eine radikale Auflösung des religiösen Blicks sprechen.

Unterschiedliche religiöse Sehweisen und -traditionen wurden zwar im vergangenen Jahrhundert eingeebnet; sie bestehen jedoch weiter, und vieles spricht dafür, dass sie sich im Zeitalter der Globalisierung wieder vertiefen werden. Im Gegensatz zu den vormodernen Kulturen, deren Lokalität und Regionalität immer wieder betont werden, wird der Moderne des 20. Jahrhunderts unreflektiert der Charakter einer zunehmenden Gleichförmigkeit nachgesagt, was wohl einer der Gründe dafür ist, dass die Moderne außerhalb des industrialisierten Westens unzureichend studiert wurde. So etwa wurden Urbanität und moderne Architektur in nicht westlichen Ländern mitunter vorschnell als Ableger des Westens interpretiert und daher als uninteressant erachtet (Bozdogan 2001, 8ff.).

Mit der Orientalismusdebatte, auf die im 6. Kapitel zurückzukommen sein wird, hat sich das Blatt jedoch stark verändert, weil diese das Verhältnis zwischen westlichen und nicht westlichen Modernen neu ausleuchtete. Die daraufhin ange-

stoßenen neuen Forschungen verweisen auf die Hybridität und Komplexität nicht westlicher Gesellschaften, die auf ihre eigene Weise „modern“ wurden, ohne das westliche Modell nachzuahmen. Darüber hinaus werden heterogene Modernisierungsverläufe sogar innerhalb der europäischen Moderne freigelegt (ebd.). Davon ausgehend stellt sich einmal mehr die Frage, auf welche Weise und in welcher Intensität sich Praktiken der westlichen Moderne mit lokalen und regionalen Traditionen amalgamierten. Diese Fragestellung ermöglicht den Blick auf eine Vielzahl von ungleichzeitigen Modernen (Shaw 2011, 1).

Für nicht westeuropäische und nordamerikanische Gesellschaften war die klassische Modernisierung, ausgelöst durch Industrialisierung, Urbanisierung, Bürokratisierung, Demokratisierung und das Entstehen einer Wirtschafts- und Bildungsbourgeoisie, keine durchgängige *Bottom-up*-Erfahrung. Hier wurde die Moderne entweder von Kolonialverwaltungen oder von einheimischen modernistischen Eliten *top-down* durchgesetzt. Moderne Architektur in nicht westlichen Kontexten beispielsweise bildete daher vielfach eine Repräsentation der Moderne ohne Industrialisierung und die durchgängige Entfaltung kapitalistischer Beziehungen. Dies war auch im Osmanischen Reich des 19. Jahrhunderts, in der Türkei (Bozdogan 2001, 8 ff.), auf dem Balkan und im Nahen Osten bis zum Zweiten Weltkrieg der Fall. Ein weiterer Aspekt wäre darin zu sehen, dass Übernahmen westlicher Bildmodalitäten nirgendwo originalgetreu erfolgten, weil sie sich in anderen diskursiven Traditionen entfalteten und sich vielfach auf Metanarrative der Modernisierung beziehen (Shaw 2011, 1 f.). Im 7. Kapitel wird auf diese Diskussion wieder zurückzukommen sein.

Die Fotografie spielte für das Verhältnis zwischen den westlichen und nicht westlichen Kulturen eine besondere Rolle, da sie einen der wichtigsten Türöffner zur Moderne darstellt. Kultur wird durch ihre kulturelle Praxis neu geschaffen und nicht einfach reproduziert. Der Forschung muss es daher im Sinne dezentrierter Theoriebildung auch um die heterogenen Praktiken, die sich außerhalb der westlichen Metropolen entfalteten, gehen. Pinney folgend reicht es nicht, nur darauf zu achten, wie sich fotografische Praktiken in der nicht westlichen Welt durchsetzten, sondern es gehe auch darum, wie sich eine bestimmte, etwa postosmanische oder postkoloniale populare Ästhetik entfaltete. In diesem Sinne müssen die Verarbeitungsstrategien von westlichem Wissen und westlicher Erfahrung durch Fotopraktiker außerhalb des Westens verfolgt werden (Pinney 2003, 11 f.). Im 6. Kapitel wird auf einige inhaltliche und ästhetische „Widerstandsprojekte“ gegen den dominierenden westlichen Fotodiskurs verwiesen.

Die Medien- und Kommunikationsforschung hat schon längst auf diese Heterogenität reagiert, denn es ist klar geworden, dass es ein homogenes Publikum

nicht gibt, sondern vielmehr ein fragmentiertes. Dies ist insofern eine wichtige Erkenntnis, als nach dem Zweiten Weltkrieg die führenden Theorien von der fälschlichen Ansicht ausgegangen waren, dass mächtige Medien das Publikumsverhalten vereinheitlichen würden. Wie sich jedoch herausstellte, kann die Botschaft zwar homogen sein und aus dem Westen stammen, aber außerhalb des Westens dennoch unterschiedlich wirken. Die Folge von Globalisierung ist weder Homogenisierung noch Heterogenisierung, sondern beides – entweder gleichzeitig oder sukzessiv. Weitere detaillierte Studien sind notwendig, um die Folgen dieser Einsicht richtig abschätzen zu können. Auf der einen Seite existieren Homogenisierung und Heterogenisierung nicht in jeweiliger Ausschließlichkeit; auf der anderen Seite sollte die Macht der westlichen Medien seit dem Zusammenbruch des Kommunismus auch nicht ignoriert werden (Rantanen 2005, 94).

Diese Heterogenitäten werden durch national ausgerichtete Massenmedien möglicherweise zwar reduziert, aber nicht völlig eingeebnet. Trotz aller Internationalisierung von Film, Musik und Nachrichten und trotz aller internationalen Nachrichtenagenturen und des inzwischen weit geöffneten Zugangs zu Satellitenprogrammen sind die Kommunikationssysteme zu einem wesentlichen Ausmaß noch immer national ausgerichtet, und die meisten Massen-TV-Programme als zentrales Medium werden noch immer in einem nationalen Rahmen produziert; dasselbe trifft im Übrigen auch auf die Presse zu (Curran & Park 2000, 11 f.). Diese Einschätzung macht unser Vorhaben nicht eben einfacher, da wir solche Heterogenitäten auch in Hinblick auf visuelle Kulturen zu gewärtigen haben, die sich allerdings beim gegenwärtigen Forschungsstand nicht abbilden lassen.

Wenn es um Medienrezeption geht, stellt sich also unweigerlich die Frage nach kulturellen Normen und Werten, die teils deutlich von westlichen Erfahrungen abweichen können. Während die westlichen Industrieländer ihre Überlegenheit auf dem Feld des Materiellen immer wieder beweisen, haben sich etwa postkoloniale Länder eine Sphäre kultureller Autonomie und Souveränität erarbeitet. Einheimische Produzenten und Produzentinnen von TV-Sendungen, Filmen und Videos haben den Vorteil, dass sie viel eher auf die regionalen sozialen und kulturellen Kompetenzen des Publikums reagieren können als Sendungen internationalen Zuschnitts (Weiner 1997, 198–211), wie dies etwa das eingangs zitierte Beispiel der türkischen Seifenopern dokumentiert. Religion ist ein weiteres Feld, in dem westliche Überlegenheit infrage gestellt werden kann. In Indien beispielsweise versammelte 1987 nicht *Dallas* die größte Schar vor den Fernsehern, sondern das einheimische Epos *Ramayana.* Die Biografie Rams, eine Reinkarnation des Schöpfergottes Vishnu, vereinte bis zu 80 Millionen Menschen über Wochen hinweg in allen Regionen Indiens vor dem Bildschirm. Das Erstaunliche am Erfolg

Ramayanas war, dass die Serie auf patriarchale Werte und auf die Unterwerfung unter den älteren Bruder, den Ehemann, den Vater und den König rekurrierte (Rajagopal 2000, 293–297).

Weiter oben war vom Zusammenhang zwischen religiöser Sozialisierung und den Sehgewohnheiten die Rede. Wie das Beispiel *Ramayana* dokumentiert, besteht ein Zusammenhang zwischen den Religionen und dem Gebrauch visueller Medien auch in einer Situation globalisierter visueller Medialisierung. Wiederum steht Heterogenität im Vordergrund, und daher sollte hinsichtlich der Medialisierung zwischen den Religionen differenziert werden, worauf Derridas Beobachtungen nachdrücklich hinweisen. Er fragt sich, weshalb die Medialisierung primär christlich und nicht jüdisch oder islamisch sei, und findet eine religionsspezifische Antwort darauf. Es gebe zwar Elemente von Medialisierung in allen Religionen, aber ihre Macht und Struktur im Christentum im Prozess der Globalisierung sei auffallend. Nicht christliche religiöse Sendungen bestünden im Filmen einer Ansprache, Predigt oder Diskussion, aber nie in der Ausstrahlung heiliger Ereignisse. In christlichen Messen fände das Ereignis vor den Augen der Kamera statt: Die Kommunion, die Realpräsenz in der Eucharistie und das Wunder würden live als religiöse und heilige Erlebnisse übertragen. In anderen Religionen werde zwar über das heilige Ereignis gesprochen, es würde jedoch nicht von der Kamera übertragen. Das Christentum unterscheide sich in einer strukturellen Beziehung vom Judentum und vom Islam: Gott wird in der Fleischwerdung, also in der Eucharistie, sichtbar. Im Judentum und im Islam kann mangels Fleischwerdung Gott nicht sichtbar werden. Die katholische Formel *hoc est meum corpus* ist für den Islam und das Judentum unbrauchbar. Daher seien alle christlichen Kirchen medialer orientiert als ihre jüdischen und muslimischen Äquivalente (Derrida 2001, 58 f.).

Diese Feststellung mag zwar für die Visualisierung von zentralen Glaubensakten zutreffen, sie sollte jedoch nicht leichtfertig verallgemeinert werden. Das Verhältnis zwischen Islam und Medien in Ägypten ist ein gutes Beispiel dafür. Das Fernsehen spielt eine zentrale Rolle für islamische Medienproduzenten mit ihren Satellitenprogrammen, in denen sie globale visuelle Formate – von Tagestalkshows bis zu Musikvideos – mit zentralen frommen Botschaften der TV-Prediger mischen. Dies kann unsere bisherige Auffassung (und jene von Derrida) von der Beziehung der Religionen zum Visuellen infrage stellen. Wurde das Christentum in der Literatur bislang als eine „visuelle" und der Islam als eine „‚auditive" Religion dargestellt, so könnte der neue islamische „Televangelismus" diese einfache Polarisierung ins Wanken bringen. Einschränkend muss jedoch festgehalten werden, dass die Satellitenprogramme in Ägypten kostenpflichtig und daher nur der Mittel- und Oberschicht zugänglich sind (Moll 2010, 3–10).

Wenn es um unterschiedliche Perzeptionen und soziale Konstruktionen des Visuellen geht, müssen wir schließlich auch die Anthropologie der Sinne einbeziehen. Diese bildet sich als wissenschaftliche Disziplin seit den 1980er-Jahren aus dem Interesse für die körperlichen Modi des Wissens und an der Verortung des Körpers im Denken heraus. Sie befasst sich vor allem damit, wie sich Muster der Sinneswahrnehmung von Kultur zu Kultur unterscheiden, und versucht ein sensibles Bewusstsein für die visuellen und schriftlichen Vorurteile des westlichen Erkenntnisstrebens zu schaffen. Inwiefern weichen die Sinneslandkarten und die kulturbedingten -profile voneinander ab? Die Überprüfung der Sinne in kulturellen Kontexten ist umso dringlicher, als die Sinne einerseits Kulturen formen und andererseits gleichzeitig auch Träger von Kulturen sind (Howes 1991, 3 f., 11, 17; ders. 1991a, 168 f.). Entscheidend ist nicht, was Kulturen wahrnehmen, sondern wie sie etwas wahrnehmen und wie sie ihren Blick im Verhältnis zu anderen Sinnesmodi, die nicht unbedingt das Visuelle privilegieren, einsetzen. Es sei daher nicht mehr ausreichend, kulturelle Variationen an unterschiedlicher Weltsicht zu identifizieren. Stattdessen sei es notwendig, auf unterschiedliche die Welt präsentierende Sinnesmodi zu blicken (Edwards & Bhaumik 2008, 5).

Es kann also abschließend festgehalten werden, dass das interdisziplinäre Projekt der visuellen Studien genügend vielversprechende Anknüpfungspunkte für Theoriebildungen außerhalb des westlichen Mainstreams formuliert hat. Aktuelle Debatten in der Anthropologie der Sinne, der Medien- und Kommunikationsforschung, der Religions- und der Medialisierungsforschung sowie den Kultur- und Geschichtswissenschaften liefern genügend Belege dafür, wie dringend Forschungsanstrengungen, welche die Analyse von nicht westlichen visuellen Kulturen zum Ziel haben, geworden sind. Es hat sich allerdings gezeigt, dass solche an der scheinbaren Idealentwicklung im Westen gemessen werden. Die visuellen Kulturen des Westens waren jenen der übrigen Welt hinsichtlich der Durchdringung des Alltagslebens durch die Entwicklung immer neuer Medienträger stets ein oder zwei Schritte voraus. Die frühe Entscheidung der lateinischen Kirche, das Bild als Bibel der Armen zuzulassen, löste langfristig eine Dynamik aus, die nicht nur die Wiederaufnahme der antiken Tradition des dreidimensionalen Bildes ermöglichte, sondern auch entschlossenen Widerstand in Form der Reformationsbewegung gegen die Bildverehrung ab dem frühen 16. Jahrhundert provozierte.

Die zeitlichen Differenzen zwischen westlichen visuell-technologischen Entwicklungen und ihrer Rezeption in nicht westlichen Kulturen wurden immer geringer. Wurden etwa Dreidimensionalität und Perspektivität in Kleineurasien erst rund ein halbes Jahrtausend nach ihrer Einführung im Westen möglich, so betrug diese Differenz bei der Einführung des Fernsehens nur mehr wenige Jahre.

Im Bereich der MTP-Player betrug sie vermutlich nur mehr wenige Monate oder gar Wochen. Die folgenden Seiten werden Gelegenheit bieten, diese zeitlichen Differenzen in den Entwicklungen zu begründen. Interessanter jedoch als diese zeitliche Differenz ist die Beobachtung, wonach religionsbedingt weite Teile der Bevölkerung in vorsäkularer Zeit an Bildern nicht oder nur in einer bestimmten Form (etwa in Form der Ikone) interessiert waren.

Diese Beobachtung wurde für mich zu einem der entscheidenden Antriebsmomente, diesen Text zu konzipieren. Ich habe es außerdem zunehmend als ein Manko empfunden, dass in einer Zeit, in der das Visuelle eine derart omnipräsente Rolle spielt, in meinem angestammten Fach, der Geschichte Südosteuropas, das Bild im weitesten Sinn als eigenständige historische Quelle nicht nur nicht anerkennt, sondern Visualität als historische und gegenwärtige Kategorie weitgehend ignoriert wird. Es bedurfte eines konkreten Anstoßes, der den vagen Plan zur konkreten Umsetzung brachte. Es war ein groß angelegtes visuelles Forschungsprojekt[4], das mich als Projektleiter dazu anregte, einen großen Rahmen – dieses Buch – abzustecken, um die Arbeiten am speziellen Forschungsprojekt optimal kontextualisieren zu können.

Dass dieser Rahmen derart umfassend ausfallen würde, war nicht von Anfang an geplant. Je mehr ich mich jedoch in die Materie vertiefte, desto umfangreicher wurde das Vorhaben. Daher wurde es einerseits notwendig, Abstriche vorzunehmen, denn aufgrund fehlender Vorstudien erwies sich nicht jeder geplante Themenbereich als umsetzbar. So etwa ist es um Forschungen zu den Themenbereichen rezenter Migration und Visualisierung sowie Medialisierung zwischen den beiden Weltkriegen und unmittelbar danach schlecht bestellt, aber auch um den der Visualisierung von Führerkulten sozialistischer und arabischer Führer sowie um den des Umgangs mit den neuen Medien in den vergangenen zwei Jahrzehnten. Andererseits wurde es notwendig, Themenbereiche kürzer darzustellen, als es das vorhandene empirische Material ermöglicht hätte; dies trifft etwa auf den sogenannten byzantinischen Bilderstreit im 8./9. Jahrhundert zu. Auch die Anfänge der Fotografie im Nahen Osten sind bereits ausgezeichnet erforscht, und eine Reihe von virtuellen visuellen Archiven wurde von universitären und außeruniversitären Institutionen aufbereitet.[5]

4 Forschungsprojekt *Visualizing Family, Gender Relations, and the Body: The Balkans, approx. 1860–1950*. Seine Laufzeit betrug drei Jahre (2010–2013) und wird vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) finanziert.

5 Einen sehr guten Überblick über die wichtigsten virtuellen Archive mit Fotografien über den Mittleren Osten bietet Madinat al-Muslimeen (2008).

Die nun vorliegende Untersuchung konnte sich in konzeptioneller und theoretischer Hinsicht auf keine Vorlagen stützen. Sie betritt nicht in allen Abschnitten wissenschaftliches Neuland, so aber doch in der Bearbeitung der eingangs formulierten sechs Thesen, die zu einer dezentralen Theoriebildung beitragen könnten, sowie in der Beantwortung von vier Begleitfragen, die folgendermaßen lauten: 1. Existiert(e) in Kleineurasien eine spezifische Vorstellung vom Bildhaften bzw. von visueller Kultur? 2. Ist es gerechtfertigt, von *einer* visuellen Kultur zu sprechen, oder wäre nicht der Plural besser (auch in Hinblick auf „den Westen") angebracht? 3. Wenn es eine oder mehrere spezifische kleineurasische visuelle Kultur(en) gab bzw. gibt – wie unterscheidet/unterscheiden sie sich von jener/jenen des Westens bzw. worin unterscheidet/unterscheiden sie sich nicht? 4. Wie wurde die aus dem Westen bzw. für die sozialistische Zeit aus dem sozialistischen Osten stammende visuelle Technologie regional gedeutet und verarbeitet?

Diese Fragen – einfach formuliert – sind jedoch nur schwer zu beantworten, und mitunter muss, auch aufgrund des unzureichenden Forschungsstandes, zu modellhaften Verkürzungen Zuflucht genommen werden. Dies liegt auch in den Grenzen des Darstellbaren begründet. So wird immer wieder vom „Westen", von der „Visuellen Kultur des Westens" oder von „der westlichen Moderne" die Rede sein. Ich bin mir des Umstandes wohl bewusst, dass diesbezüglich unentwegt Differenzierungen vonnöten wären, die jedoch in einer Darstellung, die auf den Balkan und den Nahen Osten fokussiert, nicht möglich sind. Mit „dem Westen" ist für die vorsäkulare Periode üblicherweise der Bereich der lateinischen Westkirche, für die Zeit danach die kulturell miteinander verwobene nordatlantische, westeuropäisch-nordamerikanische Großregion gemeint.

I. DAS BILD IN VORSÄKULARER ZEIT

1. Kapitel: Bilderkult, Tod und Götter

Die Frage, wann die ersten Bilder der Menschheitsgeschichte entstanden sind und was überhaupt ein Bild ist, ist eine schwierige und wird auch von den Experten und Expertinnen nicht eindeutig beantwortet. Belting (2000, 120–129) hat die These vorgebracht, dass es die präparierten Totenköpfe von Jericho um 7000 waren, die dem Attribut der ersten Bilder am ehesten gerecht werden. Dagegen wurden nicht unbeträchtliche Einwände angeführt (siehe etwa Leicht 2002, 30–33; Leicht 2002a, 128 f.). Andere wiederum erkennen bereits in den Höhlenmalereien von Lascaux in Frankreich die Anfänge der Bildproduktion; somit würden also die frühesten Bilder aus der jüngeren Altsteinzeit stammen (Heinz & Leicht 2002, 38). Wiederum andere legen sich auf die frühe Jungsteinzeit fest, als, wie etwa in Göbekli Tepe und Nevali Cori, bildliche Darstellungen als Relief und Rundplastiken hergestellt wurden, die in den späteren Wandmalereien von Çatalhöyük – alle drei Fundorte liegen in der heutigen Türkei – von Tier- zu Menschendarstellungen weiterentwickelt wurden (ebd., 42 f., 47 f.).

Schließlich argumentieren wiederum andere, dass die frühen städtischen Agglomerationen, wie sie uns in Mesopotamien ab dem späten 4. Jahrtausend entgegentreten, eine Grundvoraussetzung dafür dargestellt hätten, eine visuelle Äußerung als Bild anzuerkennen. Der sumerische Stadtstaat Uruk, im Süden Mesopotamiens gelegen, habe demgemäß die frühesten Bilder hervorgebracht, weil hier erstmals eine politische Machtkonzentration zu einer Frühform von Staatsbildung und eines Priesterkönigtums geführt hatte (etwa 2700–2400), das diese Ordnung bildlich festzuhalten und öffentlich zu präsentieren bestrebt war. Hier wurden auch Bilder gefertigt, die durch Rahmen begrenzt wurden. Bildwirklichkeit und Lebenswirklichkeit wurden also getrennt und somit bereits differenziert gesehen (Heinz 2002a, 81 f.; Leicht 2002a, 111; Heinz & Leicht 2002, 50). Wir sehen also, dass die Einschätzungen der Fachwelt um viele Jahrtausende auseinanderliegen.

Es kann hier ohnehin nicht darum gehen, die schwierige Frage des ersten Bildes tiefschürfend zu bearbeiten und ein Urteil zu fällen. Was uns hingegen interessiert, ist ein wichtiger historisch-anthropologischer Aspekt der Visualisierung – unabhängig davon, ob Experten und Expertinnen eine bestimmte Visualisierung als Bild klassifizieren oder nicht. Die Kernfrage, die religiöse Menschen und Experten von der Jungsteinzeit bis zum Anbruch des Zeitalters der Säkularisierung um die Wende zum 20. Jahrhundert unserer Zeitrechnung beschäftigte, war, ob

das Abbild dem Urbild wesensgleich war oder nicht. Verehrte man im Bilderkult Gott oder die Götter direkt oder nur deren Repräsentationen – unbeseelte Bilder? Mit dem Aufkommen des Monotheismus sollte sich die davon abgeleitete und ebenso wichtige Frage stellen, ob man den Schöpfer und dessen Schöpfung darstellen dürfe.

Im Unterschied zur Frage, ab wann es Bilder gibt, interessiert hier, ab wann es Hinweise auf eine Urbild-Abbild-Relation in menschlichen Visualisierungen gibt. Die Anfänge dieser Relation – soweit wir diese zu rekonstruieren imstande sind – stehen in Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen den Lebenden und den Toten. Vor Tausenden von Jahren wussten die Menschen mit dem Tod nicht anders umzugehen, als die Toten durch die Gestaltung von Abbildungen ewig in der Gemeinschaft der Lebenden zu bewahren. Von dieser Praxis stammt wohl die magische Kraft des Bildes, denn es verkörperte das Leben. Die verstorbenen Ahnen lebten im Bild, weilten weiterhin in der Gemeinschaft der Lebenden und forderten kultische Verehrung und Huldigung. So betrachtet müssen wir Mitchell recht geben, wenn er fragt: Was wollen Bilder, was wollte das Bild in der langen historischen Phase, in der die Menschen annahmen, dass das Bild Macht über sie besitzt?

Wir wissen nicht genau, wie lange die Phase andauerte, in der die Vorstellung von der Seinswirklichkeit des Bildes andauerte und in der das Abbild gleichzeitig als sein Urbild erachtet wurde (siehe erstes Unterkapitel). Aus den Schriften des griechischen Philosophen Platon erfahren wir jedenfalls erstmals dezidiert Einwände gegen diese Auffassung (siehe zweites Unterkapitel). Er brachte die unsichtbare Seele als Ort des Urbildes ins Spiel und qualifizierte jeglichen Versuch, das Unsichtbare abzubilden, als trivial ab. Im dritten Unterkapitel wird die überaus reichhaltige Bilderwelt der hellenistischen und römischen Zeit dargestellt, gegen die sich das frühe Christentum massiv empörte.

Urbild und Abbild, die Toten und die Ahnen

Das Bild hatte in den altorientalischen Kulturen im Wesentlichen drei Funktionen. Es diente erstens ab der Sesshaftwerdung der Bevölkerung als Medium der Erinnerung an Verstorbene und des Ahnenkults. Ab dem 3. Jahrtausend wurden zweitens Götterbilder angefertigt, in denen sich das Göttliche substanzialisierte. Weltliche Herrscher konnten sich drittens anfänglich offenbar nur ausnahmsweise das Recht herausnehmen, bereits zu Lebzeiten ein Ebenbild anfertigen zu lassen und dieses im Tempel aufzustellen. Das Bild diente also als Medium für

den Ahnenkult, der Demonstration ewiger Macht und der Götterverehrung. Gemeinsam ist allen drei Funktionen, dass die Anfänge des Bildes in einem Zusammenhang mit dem Tod stehen.

Das Bild diente einerseits der Erinnerung an die Verstorbenen, andererseits schuf es eine reale Präsenz der Verstorbenen unter den Lebenden. Für den Nahen Osten wird um 7000 v. Chr. ein interessanter Schädelkult evident. Die Toten wurden in der Siedlung und sogar im Haus begraben. Dies war jedoch nur ein Zwischenakt. Nach der Verwesung wurde dem Leichnam der Schädel abgetrennt und sichtbar aufgestellt. In Jericho wurden die ältesten dieser Schädel gefunden. Die Schädelknochen wurden mit Kalk oder Lehm ausmodelliert. Die Toten erhielten somit das Gesicht zurück, das sie verloren hatten. Auf diese neue künstliche Haut wurden Farben aufgetragen. Die Augen wurden mitunter durch Einlagen von Perlmutt oder aus Muscheln überdimensional dargestellt. Die Schädel wurden in Gruppen angeordnet aufgestellt; auch jene von Frauen und Kindern gehörten dazu. Es scheint, als ob sie einen Familienverband repräsentieren sollten. Andere Funde zeigen, dass die Schädel auf kleine modellierte Körper aufgesetzt und vermutlich im Haus aufgestellt wurden und daher ständig präsent waren.

Die Jäger- und Sammlerinnengemeinschaften hatten solche Rituale noch nicht gekannt; sie gingen daher offensichtlich mit der in der Jungsteinzeit fortschreitenden Sesshaftwerdung der Menschen im Nahen Osten ab dem 8. Jahrtausend einher. Erst mit der Errichtung von permanenten Siedlungen erhielten auch die Ahnen einen permanenten Aufenthaltsort; einen Ort, an dem die Generationen der Lebenden und Toten zusammenlebten (Belting 2000, 129–139). Die Toten wurden zu Bildnissen, die bewahrt werden konnten. Der Kopf vertrat den ganzen Menschen; durch die Plastifizierung des Knochengerüsts war er Urbild und Abbild zugleich. Diese Wunschbilder von Macht und Dauer lebten in unterschiedlicher Form über Jahrtausende weiter – in den Megalithanlagen in West- und Nordeuropa oder in der Ägäis (Lippold 1993, 23 f.).

Diese frühesten Körperbilder waren aus dem rituellen Umgang der Menschen mit dem Tod entstanden. Das Bild eines Toten, der sich als Lebendiger zeigt, stellt nach nicht unwidersprochener Einschätzung Beltings den Archetyp des Bildes dar – ein Medium an der Grenze zwischen Tod und Leben. Das Bild hatte den Sinn, etwas abzubilden, das abwesend war. Der Tote verkörperte eine Abwesenheit – eine Lücke, die man mit Bildern füllte, um sie leichter ertragen zu können. Der Körper des Verstorbenen löste sich auf, durch das Bild jedoch wurde der Körper unsterblich; mit dem symbolischen Körper wurden die Toten resozialisiert. Der Leichnam war zu einem Bild des lebenden Körpers geworden; der Körper gehörte zum Leben und das Bild zum Tod (Belting 2000, 120–129).

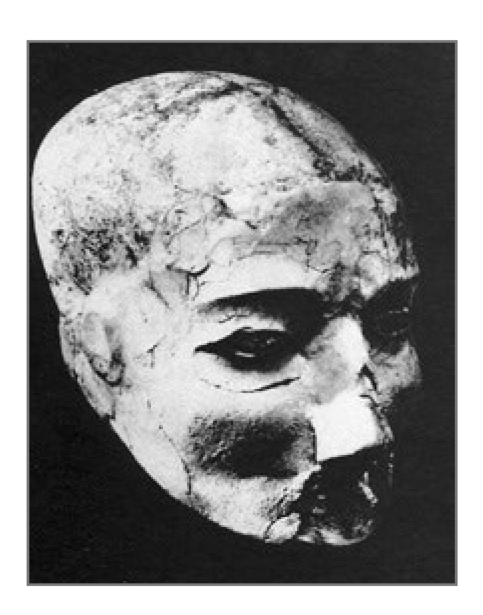


Bild 1: Bearbeiteter Totenkopf aus Jericho (ca. 7000 v. Chr.)

Über diesen Kult kehrten Tote also in die Gemeinschaft zurück. Dieser unterscheidet sich allerdings vom einfachen Totengedenken. Die Menschheit war sehr erfindungsreich, was Formen des Totengedenkens anlangt. Im Laufe der Geschichte treffen wir auf figurale Darstellungen im und auf dem Grab, auf Stelen, Urnen und Grabsteinen mit Namen und/oder Bildern des Toten (ebd.). Vor dem Zeitalter der Fotografie wurde die Erinnerung an die Toten auch in Form von Amuletten, Porträts und persönlichen Dingen, die dem Toten gehört hatten, gewahrt. Totenmasken und Totenbettbilder der Sterbenden waren die letzte Möglichkeit, sich eine Erinnerung zu schaffen. Die Fotografie schuf ein neues Totenbettgenre: Der Körper wurde in liegender Stellung arrangiert, um einen friedlichen Tod zu suggerieren. In den frühen Jahren der Fotografie war dies das erste und letzte Foto des Verstorbenen – speziell im Falle von Kleinkindern und Kindern. Die Familie versammelte sich um das Totenbett; Tod und Leben waren auf diese Weise vereint. Später wurde dieses Bedürfnis von kommerziellen Fotografen genutzt, die in Studiofotografien die Toten und Lebenden vereinten (Bouquet 2000, 16; Ruchatz 2004, 102 ff.; Belting 2006, 187 f.; Harvey 2007, 56 ff.; Richter 2010, 191 ff.).

Eine andere Dimension des frühen Verhältnisses zwischen Leben, Bild und Tod stellen Kultstatuen in Altägypten dar. Sie repräsentierten eine nicht physische Einheit, eine Gottheit, in der die Geister des Toten sich in der Welt manifestierten. Der menschliche Körper des Königs wurde zum Gefäß des königlichen Geistes. Wenn ein nicht physisches Wesen in einer Statue verewigt wurde, so wurde diese an einem Ort aufgestellt, wo Menschen mit ihm in kontrollierter Art und Weise rituell kommunizieren konnten. Gottheiten, der König, die Toten und die Lebenden – alle bewohnten das geschaffene Universum und hatten Einfluss aufeinander (Robins 2005, 1–12). Entscheidend war, dass der Mund der Statue geöffnet und eine Hauchseele angedeutet war, die eine Beziehung zwischen den Lebenden und den Toten ermöglichte. Ihre bloße Existenz verlieh der Statue noch

keine Wirkmacht; die Materie des Bildes war unbelebt. Die Belebung erfolgte erst dadurch, dass man sich eine Seele im Innenraum der Statue vorstellte und die Statue weihte. Die Hauchseele wurde genauso wie der Name Voraussetzung für die individuelle Existenz (Lippold 1993, 27 ff.).

Im altägyptischen Bereich ist eine Sonderentwicklung in Form der Mumifizierung zu beobachten. Dadurch wurde es möglich, die Formen des menschlichen Körpers beizubehalten. Das Gesicht wurde mit einer Maske mit menschlichem Antlitz bedeckt. Die Mumifizierung war der sozialen Elite vorbehalten und mit dem Glauben an ein Weiterleben nach dem Tod verbunden. Die älteste mumifizierte Leiche stammt aus etwa 2700–2600. Es entstanden „Totenstädte" in Form riesiger Nekropolen, in denen die Sozialordnung des Diesseits über den Tod hinaus bestehend gedacht wurde. Bereits zu Lebzeiten begann man mit der Errichtung eines „Hauses der Ewigkeit" in Form von unter- oder oberirdischen Sargkammern. Der Charakter des Weiterlebens und des damit verbundenen Ahnenkults wurde durch die offensichtliche Pflicht regelmäßiger Opferdarbringung unterstrichen. Eine Scheintür an der Außenseite der Grabkammer sollte es der Seele ermöglichen, das von einem Sohn bereitgestellte Brot und Wasser an die Mumie zu vermitteln (Koch 1993, 78 ff., 85; Kaser 2011, 285).

Ein anderer Strang des Verhältnisses von Körper und Bild begegnet uns in den Bildstatuen von Herrschern und Göttern des sumerischen Mesopotamiens ab dem 3. Jahrtausend; hierbei handelt es sich nicht mehr bloß um Ahnenkult, sondern bereits um die visuelle Vergöttlichung des Herrschers sowie um Götterverehrung. In der sumerischen Sprache gab es mit *alam* bereits ein Wort für Bild; man dachte also über das Medium nach. Die Götterstatuen waren zeitlich vor den Königsstatuen – beide waren in den Tempeln aufgestellt – entstanden. Hier empfingen nicht nur die Götter ihre Opfergaben, sondern auch die verstorbenen Könige. Letztere ließen sich durch die Nutzung desselben Mediums auf die Stufe von Göttern stellen. Etliche Könige stifteten sich bereits zu Lebzeiten eine Statue und sicherten sich damit das Privileg, über die Grenzen von Leben und Tod hinweg zu existieren; sie übten auch als Tote Macht über Lebende aus. Interessant für die weitere Entwicklung ist, dass die Königsstatuen der Sumerer mit Inschriften versehen wurden, die den visuellen Eindruck unterstrichen. Die Bilder haben also mithilfe der Inschriften zu reden begonnen. In den Texten gibt es mitunter Rede und Gegenrede, werden Befehle erteilt sowie Namen und Ereignisse rituell erinnert. Das neue Medium Schrift vermittelte zwischen den Welten der Toten und der Lebenden (Belting 2006, 165 f.; Kaser 2011, 286). Die Gesetzesstele des babylonischen Königs Hammurabi (1792–1750), auf der er von Gott seinen berühmten Gesetzeskodex empfing, ist wohl das berühmteste Beispiel dafür.



Bild 2: Gesetzesstele Hammurabis (18. Jh v. Chr.)

Interessant ist, dass die benachbarte, aber mit dem Sumerischen nicht verwandte akkadische Sprache, die seit etwa 2600 schriftlich überliefert ist, zwei Termini für „Bild“ kannte. Der Begriff *ṣalmu* bezeichnet „Statue, Figur, Bild“. Dieser Bildbegriff war ein funktionaler, der von der Wirklichkeit des Bildes ausgeht: Das Bild besaß eine Lebensqualität, mit ihm konnte kommuniziert werden, es war beseelt, konnte gepflegt, aber auch misshandelt werden. Es nahm eine Stellvertreterfunktion ein, wurde nicht bloß betrachtet, sondern auch benutzt und nach der repräsentierten Gestalt bezeichnet; eine Ähnlichkeit musste hingegen nicht gegeben sein (Bonatz 2002, 11 ff.; Bonatz 2002a, 56 f.). Der zweite Bildterminus im Akkadischen, nämlich *tamšilu,* bezeichnete anthropomorphe, theriomorphe und gegenständliche Objekte. Es handelte sich um Abbilder, die dem Vorbild äußerlich ähnlich, jedoch nicht wesensähnlich waren; sie verkörperten also nicht Eigenschaften des Urbildes. Ein Bild konnte jedoch auch beide Eigenschaften aufweisen – es konnte dem König ähnlich sein und Eigenschaften des Urbildes aufweisen (Bonatz 2002, 15 f.).

Auch in den frühen Hochkulturen der Mittelmeerwelt bildeten Herrschaft, Götter und Bild eine Einheit. Der Abgebildete war über die materielle Darstellung wesenhaft zugegen (Lippold 1993, 30–43). Die frühesten griechischen Kultstatuen waren aus Holz oder mitunter aus Stein. Sie bestanden wahrscheinlich aus bohlenartigem Material und trugen einen behauenen Kopf der Gottheit, die sie repräsentierten. Andere Torsos wiederum wiesen eingeritzte Linien auf, die Gliedmaßen andeuteten; Hände und Füße waren nicht vom Torso getrennt. Die frühesten von ihnen waren wahrscheinlich ohne Hände, Füße und Augen (Freedberg 1989, 34).

Wie bereits oben angedeutet, hat der Charakter des Bildes offenbar bereits die Sumerer und Akkader beschäftigt. Vielleicht haben sie sich auch die Frage gestellt, wie die Unsichtbarkeit der Götter adäquat repräsentiert werden konnte. Darauf weisen anikonische Darstellungen hin. Solche sind nicht erst charakteristisch für das alte Israel. So wurden im 1. Jahrtausend in Ägypten oder in Mesopotamien stehende, unbehauene Steine als Repräsentationen der Götter verwendet (Lewis 2005, 102 f.). Frühe Aufzeichnungen über das archaische Griechenland erwähnen schwarze Meteoriten als Kultobjekte und ungeformte Bohlen als Kultstatuen für spezielle Götter. Solche Meteoriten wurden, da sie vom Himmel gefallen waren, als von einem Gott geschickt und durch ihn animiert gedacht. Einmal geweiht,

verbrachten sie sogar Wunder für Bittsteller (Freedberg 1989, 33). Es muss jedoch vor der verführerischen Auffassung einer geradlinigen Entwicklung von anikonischen zu ikonischen, von primitiven zu komplexen Kultobjekten gewarnt werden, da beide Traditionen gleichzeitig präsent oder sogar ikonische vor anikonischen Tendenzen ausgeprägt gewesen sein konnten, wie dies etwa im archaischen Griechenland der Fall gewesen zu sein scheint (ebd., 66, 68).

Für alle bislang besprochenen Kulturen gilt, dass ein Gottes- oder Menschenbild ohne seine rituelle Einweihung keine magische Wirkung entfalten konnte; ohne diesen Akt waren die Bilder wertlos. Erst die Weiheriten machten ein lebloses von Menschenhand hergestelltes Objekt zu einem von Leben erfüllten. Durch die Riten zog ein Gott in ein unbelebtes Bild ein und konnte zum Objekt kultischer Verehrung werden. Der babylonische Weiheritus beispielsweise kannte zumindest zehn Stufen. In allen diesen Riten wurde vom Bild gesprochen, als sei es der Gott selber. Als Zeichen für die Lebendigkeit des Bildes galten der geöffnete Mund und die geöffneten Augen (Freedberg 1989, 82, 84). Wenngleich zwar die Riten andere waren, änderte sich am Ritus der Bildweihe, der eine bedeutungslose Materie zum Heiligenbild erhob, auch unter christlichen Vorzeichen nichts – ausgenommen, dass dieses dem Heiligen lediglich wesensähnlich, nicht jedoch wesensgleich erachtet wurde.

Zusammengefasst können wir also festhalten, dass trotz anikonischer Tendenzen Götter- und Herrscherbilder im gesamten Alten Orient einen wesentlichen Bestandteil des religiösen Kults ausmachten. Urbild und Abbild wurden als wesensgleich aufgefasst; dies bedeutete jedoch nicht unbedingt, dass im Herrscherkult zwischen den beiden Bildern eine mimetische Ähnlichkeit bestehen musste. Eine Ausdifferenzierung lässt sich im Bereich des Totenkults erkennen, wo das Bild zum bloßen Totengedenken wurde. Hatte man sich im Ahnenkult von Jericho noch bemüht, die Schädel der Verstorbenen urbildgetreu wiederherzustellen, so war dies in der archaischen griechischen Grabkultur nicht mehr der Fall, als die flächigen Bildstelen und die plastischen *Kouroi* (Statuen junger Männer) und *Kourai* (Statuen junger Frauen) zahlreicher wurden und einen schönen Tod suggerierten. Solche Statuen wurden auf Gräbern wie auch in den Göttertempeln aufgestellt. Sie idealisierten die Dargestellten und gewährleisteten ihnen ewige Präsenz. Die Toten sollten als Lebende in idealisierter Darstellung in Erinnerung bleiben; sie wurden zum mimetischen Kunstwerk (Belting 2000, 145 ff.). Im klassischen Griechenland sollte die Urbild-Abbild-Relation eine neue Dimension erhalten, die mit dem Namen eines der bedeutendsten Philosophen der Antike verknüpft ist, nämlich Platon.

Platons Bildtheorie

Historische bildtheoretische Überlegungen lassen sich nicht völlig vom jeweiligen historischen Wissen bzw. von Annahmen darüber trennen, aus welchen Komponenten sich der Prozess des Sehens zusammensetzt. Erst Johannes Kepler (1571–1630) konnte den Charakter dieses Prozesses klären. Er erkannte, dass sich das, was wir jeweils in den Blickwinkel nehmen, auf der Netzhaut abgebildet wird. Der große arabische Naturwissenschaftler Alhazen (965–ca. 1040) war Jahrhunderte zuvor dieser Einsicht bereits sehr nahe gekommen. Kepler und Alhazen stützten ihre Erkenntnisse auf umfangreiche Experimente, was bei den Sehtheoretikern in den Jahrhunderten zuvor kaum der Fall gewesen war.

Wie weit das Interesse für die Optik, das Licht und den Sehvorgang zurückreicht, kann mangels Quellen für die frühe Zeit nicht bestimmt werden; es war jedenfalls im archaischen Griechenland bereits nachweisbar vorhanden. Dieses Interesse wurde einerseits von medizinischer Seite gespeist, galt es doch, den Ursachen von Augenkrankheiten und Blindheit auf die Spur zu kommen; andererseits erwuchs es aus den erkenntnistheoretischen Interessen von Philosophen an der physikalischen Funktionsweise des Gesichtssinns (Lindberg 1987, 17). Das Grundproblem, das bis Alhazen bzw. Kepler nicht zufriedenstellend gelöst werden konnte, bestand vereinfacht dargestellt darin: Geht entweder von den Gegenständen eine Art von Sehstrahl aus, der auf das Auge trifft und somit den Sehprozess in Gang setzt, oder ist es umgekehrt – ein vom Auge ausgesendeter Sehstrahl, der das Sehen ermöglicht? Für Platon war es so, dass das Auge des Beobachters einen Licht- oder Feuerstrahl, der mit dem Sonnenlicht verschmilzt, aussendet. Der Sehstrahl und das Sonnenlicht würden zu einem Körper verschmelzen, der als stofflicher Vermittler zwischen dem sichtbaren Gegenstand und dem Auge dient. Dieser Verschmelzungsvorgang übermittelt der Seele Bewegungen, die in ihr unterschiedliche Farbempfindungen hervorrufen würden (ebd., 22–27). Die Rekonstruktion von Platons Sehtheorie kann an diesem Punkt abgebrochen werden, da zwischen ihr und seiner Bildtheorie keine unmittelbaren Bezüge bestehen.

Vor Platon (428/27–348/47) sind kaum philosophische Äußerungen über das Bild bzw. über die Darstellbarkeit des Unsichtbaren bekannt. In den Vorstellungen des Dichters und Philosophen Xenophanes von Kolophon (ca. 570–470) war es kein Problem, unsichtbare Götter darzustellen, denn Götter hatten Körper, waren jedoch im Unterschied zu jenen der Menschen unsterblich – genauso wie der Götter Gedanken keine menschlichen waren. Während Menschen für das Sehen und Hören ihre Organe benötigten, brauchten Götter solche nicht. In der archaisch-griechischen Vorstellung brauchte Xenophanes keine Gegenüberstel-

Bild 3: Kouros von Kap Sounion (um 610 v. Chr.)



lung von Gott und Mensch, von Körperlichem und Unkörperlichem – für ihn reichte die Unterscheidung zwischen dem Veränderbaren und dem Konstanten, zwischen dem Unvollendeten und dem Vollendeten (Vernant 1990, 19–43).

Die Griechen ebenso wie ihre altorientalischen Vorfahren konnten sich ihre Götter nur in Form von menschlichen Körpern vorstellen. Der menschliche Körper wurde unter dem Blickwinkel des Begrenzten, des Mangels und des Unvollständigen gesehen – im Unterschied zu den Götterkörpern, die ewig waren. Die Menschenkörper mochten großartig ausgesehen haben, aber sie mussten sterben – ihre physischen und psychischen Stärken hielten nur für eine kurze Zeit an. Sobald sie ihren Höhepunkt erreicht hatten, verloren sie an Strahlkraft, wurden alt und starben. Die Götter gehörten, obwohl sie auch Menschen waren, einer anderen Spezies an. Sie wurden nicht älter und galten als unsterblich. Die Götter hatten zwar einen Körper, sie konnten ihn jedoch unsichtbar gegenüber dem sterblichen Auge machen (ebd.). Das Göttliche wurde also gleichzeitig als sichtbar und unsichtbar gedacht. Es offenbarte sich in höchster Reinheit in der idealen Gestalt des Menschen (Lippold 1993, 51–61). Die Aufgabe des griechischen Künstlers war es, den Körper ideal, schön und athletisch darzustellen (Alliez & Feher 1989, 70 ff.). Um 690 v. Chr. entstand die monumentale Form der Statue als Götter-, Weihe- und Grabstatue (Lippold 1993, 51–61) auf dem dorischen Kreta und dem ionischen Naxos. Einer der ältesten erhaltenen monumentalen *Kouroi* stammt aus dem Poseidon-Heiligtum von Kap Sounion. Er ist 3,05 m hoch und entstand um 610 v. Chr. Die griechische Plastik unterscheidet sich insofern von der ägyptischen Grabplastik, als sie nicht ausschließlich als Grabbeigabe bestimmt war, sondern für die Öffentlichkeit geschaffen wurde (Rahn 1993, 67–72).

In der griechischen Klassik kam es insofern zu einer Weiterentwicklung, als in der archaischen Periode die Vollkommenheit des Körperbaus und die Frontalansicht als unabdingbare Voraussetzung für Repräsentationen des Urbildes durch das Abbild erachtet worden waren. Nun kamen natürliche Verhaltensweisen und

Bewegungen stärker zum Tragen. Das Bild im Sinne des Gebildes wurde immer mehr ein wirklichkeitsnahes Abbild. Mit zunehmender Naturnähe nahm jedoch die Macht des Bildes ab. Es wurde nun wichtig, wie einem das Bild erschien (Lippold 1993, 51–61).

Platons im zehnten Buch seiner *Politeia* („Der Staat") niedergelegte Bildtheorie ist ein Ausdruck der schwindenden Magie des Bildes. Er schätzte das Bild gering, weil es nur eine Nachahmung darstellte. Für ihn war die Idee das Wesen aller Dinge, und diese war göttlichen Ursprungs. Jede Form der Visualisierung konnte somit nur eine Nachahmung der Idee und damit des Wesentlichen sein (Müller 2003, 123 f.). In Platons Auffassungen spielte bekanntlich die Beziehung von Körper und Seele eine zentrale Rolle. Die Seele stünde in einem Spannungsfeld zwischen dem Impuls für Kontemplation und dem Bestreben, den Körper zu bewegen und zu formen. Platon bevorzugte Ersteres, weil er darin einen Schritt in Richtung Emanzipation der menschlichen Psyche von ihrer Abhängigkeit vom Körper sah (Aliez & Feher 1989, 48–54). Dieser Gedanke, dass sich die Seele von einem wesensfremden Körper befreien müsse, blieb bis in die Zeit des Spätrömischen Reichs bestimmend, als neuplatonische Interpretationen sogar eine definitive Trennung der Seele vom Körper forderten (ebd., 54–57). Darauf wird im 4. Kapitel noch genauer zurückzukommen sein.

In Platons Bildtheorie ist der Begriff *eidolon,* der die Seele, die nach dem Tod keinen Körper mehr besaß, benannte, zentral. Die Seele war nur ein Lebenshauch, der einen Körper benötigte, um leben zu können; der Bildkörper andererseits war ein lebloses Ding, das erst mit Leben erfüllt werden musste. *Eidolon* ist also sowohl ein Bildkörper, der auf eine Seele wartete, als auch eine Seele, die einen Bildkörper suchte. Für ihn war einzig die Seele real, der Körper hingegen, weil schwach und sterblich, nur ein Schatten der Seele. Die Körper der Toten waren *eidola* – Trugbilder der Wahrheit; in ihnen herrschte die gleiche Leere wie in den unbeseelten *(apsychoi)* Standbildern der Götter. Die Sichtbarkeit habe daher geringen Wert, weil sie eine Täuschung der Sinne darstelle. Zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis der Wahrheit bestehe eine Kluft, die weder durch Artefakte noch durch Rituale erschließbar war (Belting 2000, 147–158).

Für Platon ist die Bildkunst also von der ewigen Ideenwelt weit entfernt. Das Bild bestand nur aus Oberfläche und war ohne Tiefe und Substanz. Es war ein Schattenbild wie ein Toter, der nur eine trügerische Ähnlichkeit mit dem einst Lebenden aufweist. Daher müssten die Künstler überwacht werden, damit sie nicht durch unwürdige Werke die Welt der Ideen verunehrten. Er sah in der Kunst also mehr Negatives als Positives (Lippold 1993, 51–61).

Zusammengefasst nahm das griechische (platonische) Denken den Bildern die ursprüngliche Macht. Sie wurden nur mehr an ihrer Schönheit gemessen, aber für einen aktiven Gebrauch taugten sie nicht mehr: Die Nachahmung erlaubte bloße Erinnerung an einen verstorbenen Körper, schloss aber dessen Präsenz aus. Die Bilder wurden entmachtet, weil sie dem Tod glichen und nicht das Leben einer Person verkörpern konnten. Da das Bild tot war und eigentlich nur den Tod verdoppeln konnte, konnte es im Totenkult kein neues Leben mehr verkörpern. Das Grabbild konnte für die Hinterbliebenen persönliche Erinnerung wachrufen, aber nicht mehr (Belting 2000, 147–158). Diese Entzauberung des Bildes änderte jedoch nichts daran, dass man sich weiterhin Bilder von Göttern schuf, dass Bilder als Herrschaftsinstrumente hohe Bedeutung behielten und sich Menschen an der von magischen Fesseln befreiten Kunst erfreuten, wie dies im Verlauf der hellenistischen und römischen Antike bis zum Erstarken des Christentums der Fall war.

Hellenistische und römische Bilderwelten

Auf der Grundlage der Eroberungen Alexanders des Großen (356–323) und der dadurch an Bedeutung gewinnenden griechischen Sprache und Schrift konnte im Nahen Osten eine effiziente Hellenisierungspolitik betrieben werden, die interessante Überlagerungen von altorientalischer und griechischer Kultur hervorbrachte. Griechisch wurde zur dominierenden internationalen Wissenschafts- und Verkehrssprache. Die wichtigsten Städte wurden in ihrem visuellen Gepräge nach griechischen Vorbildern ausgerichtet. Wahrscheinlich überlagerten die griechischen Vorstellungen von der Ohnmacht und relativen Bedeutungslosigkeit des Bildes bisherige magische Bildvorstellungen, wenngleich dies Vermutungen bleiben müssen, denn gerade in religiöser Hinsicht blieb der griechische Einfluss gering, wie etwa in Mesopotamien (Lauter 1986, 2). Von der magischen Wirkung des Bildes befreit, konnten die Städte mit griechischer Bevölkerung oder Bevölkerungsanteilen mit reichem Bildschmuck und beeindruckenden Plastiken ausgestaltet werden.

In der Zeit des Hellenismus wurde die klassische griechische Urbanität weiterentwickelt und eine charakteristische urbane Visualität begründet, die hier nur kurz skizziert werden kann. Ihre große Verbreitung war deshalb möglich, weil es zur Zeit Alexanders und danach zu zahlreichen Stadtgründungen kam. Teilweise wurde in den neu gegründeten Städten griechische Bevölkerung angesiedelt. Das im Nildelta 330–323 errichtete Alexandria ist das berühmteste Beispiel einer hellenistischen Stadtgründung, die alle wesentlichen urbanistischen Elemente jener Zeit aufwies: Entlang von über dreißig Meter breiten Hauptstraßen verliefen Säu-

lengänge, die nachts mit Fackeln beleuchtet wurden. Ein unterirdisches Kanalnetz brachte Wasser aus dem Nil in die Häuser, nachdem es in Zisternen gereinigt worden war. Darüber hinaus wurden Parks, Theater, Stadien, Sportstätten, ein riesiges Hippodrom, Tempel verschiedener Religionen, ein beeindruckendes Gymnasium und die berühmte Bibliothek errichtet (Kaser 2011, 191 f.).

Eine hellenistische Stadt wies als weiteres Charakteristikum eine Stadtmauer, vielfach aus Stein, die sie von den zur Stadt gehörenden Umlandgemeinden trennte, auf. Die innere Gliederung der Städte war durch ein System sich rechtwinkelig schneidender Straßen bestimmt, das bereits in archaisch-griechischer Zeit entwickelt worden war und ein gleichmäßiges Grundstücksraster zur Folge hatte. Es beinhaltete eine gewisse Funktionsdifferenzierung, etwa zwischen breiten Durchzugs- und Prozessionsstraßen sowie Nebenstraßen oder die Trennung zwischen der Agora (Zentralplatz) und den Handelsmärkten. Diese Art der Stadtanlage, die von den Römern übernommen werden sollte, entsprach dem damaligen Empfinden von urbanistischer Ästhetik, Schönheit und Ordnung. Die Straße wurde zu einem eigenständigen städtebaulichen Element, das in römischer Zeit weiterentwickelt wurde. Die wichtigsten Straßen mündeten in der Agora mit ihren Heiligtümern und repräsentativen Gebäuden. Größere Städte konnten auch über zwei oder drei zentrale Plätze verfügen. Im Falle Alexandrias zogen die breiten Hauptstraßen auch Denkmäler, Statuen und Monumente an ihren Rändern an; aber auch Ehrengräber konnten hier mitunter errichtet werden (Lauter 1986, 77–92).

War für Platon das Bild bedeutungslos gewesen, so stellte der Hellenismus einen neuen Zugang zum Porträtieren von Emotion durch die Herstellung einer überzeugenden Beziehung zwischen Seele und Körper her. Die hellenistische Kunst erweiterte als Resultat eines sorgfältigen Studiums der Beziehung zwischen somatischen und psychologischen Situationen den Anwendungsbereich und die Formen emotionaler Situationen in der Plastik. Das kleinasiatische Pergamon ist allerdings das einzige Kunstzentrum, von dem es kohärente empirische Beweise über das künstlerische Schaffen des Hellenismus gibt. Wenige große Originalwerke der Skulptur haben überlebt. Noch wesentlich schwieriger ist die Situation im Bereich der Malerei, weil beinahe keine Bilder überlebt haben. Aus der Zeit vor dem 1. Jahrhundert v. Chr. ist keine einzige erstrangige Malerei bekannt. Das Hauptgenre des Kunstschaffens war jedoch ohnedies die Plastik (Hartmann 1963, 79–94).

Eines der Hauptthemen hellenistischer Kunst war die Erotik. Die göttlichen Mächte Eros, Aphrodite und Dionysos waren von allgemeinem Interesse. Auch die Poetik dieser Zeit kannte zahllose Varianten des Themas vom boshaften Liebesgott, manchmal als Kleinkind, manchmal als Kind, der mit seinen Pfeilen trifft und Liebhaber mit seiner Fackel in Brand steckt. Des Weiteren kommen Humor

Bild 4: Lächelnder Junge (Hellenismus)



und Lachen zum Ausdruck; Sklaven, Zwergwüchsige und missgestaltete Menschen der Theaterkomödie wurden karikiert. Lachen und Lächeln wurden als wünschenswerte und natürliche Ausdrücke gesehen, die am besten in Form von dionysischen Wesen und Kindern zum Ausdruck kamen. Weitere Themen waren der Straßenmusikant, Mutter und Kind sowie das Kind und sein männlicher Beschützer (ebd.).

Ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. geriet der hellenistische Nahe Osten sukzessive unter römische Herrschaft, die sich in den ersten beiden Jahrhunderten n. Chr. von den Britischen Inseln bis zum Kaukasus erstrecken sollte. Die Provinz Asia wurde 129 v. Chr. eingerichtet. Auch das entstehende Römische Reich folgte der platonischen Bildaufklärung, welche die Sinneswelt zum Schein erklärt hatte, nur teilweise, und auch der griechischen Tradition, wonach das Bildnis eine Idealdarstellung, die dem Porträtierten nicht ähneln musste, konnte man nicht viel abgewinnen. Für das Bildnis im Römischen Reich musste die Erkenn- und Identifizierbarkeit des oder der Porträtierten unbedingt gewährleistet sein. Dies traf jedoch im Falle von Statuen lediglich auf den Kopf zu. Diese Porträtköpfe wurden auf vielfach standardmäßig hergestellte Körper gesetzt, bei denen auf Vorbilder der griechischen Klassik und des Hellenismus zurückgegriffen wurde (Lahusen 2010, 18, 20, 36 ff.).

Bilder waren im Leben der römischen Bevölkerung allgegenwärtig, sei es in Form der Kolossalstatue auf dem Forum/der Agora einer Stadt, sei es als Büste, als gemaltes Bild im Haushalt, auf den Münzen oder als Gemmenporträt auf dem Fingerring. Ehrenstatuen in unterschiedlicher Größe, bevorzugt aus Bronze hergestellt, waren in jeder Stadt in großer Zahl anzutreffen (ebd., 11).

Den Bildwerken am Grab wurde keine Realpräsenz abverlangt. An ihre Stelle trat, wie oben skizziert, die bloße Erinnerung an die Toten. Die Römer setzten im Hinblick auf den Totenkult jedoch auch eigene Akzente. Die Elite etwa war im Unterschied zur griechischen Kultur ahnenorientiert. So begleitete ein Maskenzug sämtlicher Ahnen den Toten zum Ort seiner Verabschiedung. Auf der Rednertribüne des Forums nahm der vornehme Tote bzw. sein Stellvertreter die Laudatio auf sein Leben und seine Taten entgegen. Die Wachsmasken gaben erstaunlich getreu die Züge der Ahnen wieder, waren koloriert und wurden wahrscheinlich noch zu ihren Lebzeiten hergestellt. Ein *imago* („Bild“) sollte die Identität von Urbild und Abbild suggerieren und als lebend empfunden werden – die Betrachter

und Betrachterinnen also getäuscht werden. Die Masken wurden von den Familien in hölzernen Schränken im öffentlich zugänglichen Bereich des Wohnhauses aufbewahrt und im Trauerzug Leuten, vielfach Schauspielern, aufgesetzt, die an Größe und Gestalt den Toten ähnlich waren. Dieser Leichenzug in Begleitung der *imagines maiorum* („Totenmasken") war den reichen Familien vorbehalten, die demonstrativ ihre vornehmen Ahnen vorzeigten, um so ihre Sonderrechte im staatlichen Leben zu unterstreichen. Im privaten Totenkult brachte die Familie ihren Toten Opfer dar. Die Bilder auf den Grabsteinen wirkten archaischer als die griechischen Grabstelen (Belting 2006, 177–181; Lahusen 2010, 211 ff.).

Die griechischen und römischen Statuen, die wir heute in Museen bewundern, hatten große Bedeutung im damaligen Alltagsleben. Sie wurden entlang von Landstraßen, in Häusern und im öffentlichen städtischen Raum aufgestellt. Visuell bestimmend waren die dreidimensionalen Statuen, die überdimensional oder in Lebensgröße hergestellt wurden. Sie waren in Marmor oder in Stein gehauen, in Bronze gegossen oder aus Holz geformt und wurden auf großen Podesten, auf Gewölben und in Nischen, *aediculae* (Öffnungen, die von Säulen oder Pilastern umrahmt oder von Gebälk und Giebel gestützt wurden), aufgestellt. Daneben gab es eine Überfülle an Reliefstatuen, die das Äußere und das Innere von öffentlichen Gebäuden und Tempeln belebten, Säulenkapitelle zierten, Fassaden dekorierten oder Straßenkreuzungen säumten. Statuen befanden sich auch außerhalb der Stadtmauern: Sie dienten als Hinweiszeichen an Straßenkreuzungen, als Verzierung von Schreinen auf Friedhöfen und Triumphbögen, welche die Besucher am Stadteingang begrüßten. Miniaturstatuen wurden zur Ausstattung des privaten Heimes gekauft; sie konnten auf Märkten oder in Bildhauerwerkstätten erworben werden (Eliav, Friedland & Sharon 2008, 1 f.).

Durch die Ausweitung des Römischen Reichs in den Nahen Osten und die damit einhergehende Schwerpunktverlagerung des Reichs erlitt Rom als Hauptstadt und Verwaltungszentrale einen erheblichen Bedeutungsverlust. Unter Kaiser Konstantin wurde daher am Eingang zum Bosporus eine neue Hauptstadt errichtet. Die Vorgängersiedlung wurde in den Jahren 324–330 zur Kaiserresidenz Konstantinopel ausgebaut und entsprechend baulich und infrastrukturell ausgestattet. Zu diesem Zweck wurden Bildwerke überwiegend aus Provinzstädten herbeigeschafft: Standbilder antiker Götter, mythologische Statuen und ältere Kaiserstatuen. Die Stadt verwandelte sich in dem halben Jahrhundert von Konstantin (306–337) zu Theodosios (379–394) in ein Museum antiker Bildwerke. Der historisch weitgehend unbedeutenden Residenzstadt sollte mit der Ausstattung durch historische Denkmäler eine geschichtliche Identität verliehen werden. Das antike Bildwerk erhielt traditionsstiftende Bedeutung (Bauer 1996, 311–349).

Darüber hinaus fungierten in der römischen Welt die öffentlichen Skulpturen als „Massenmedien" in Form einer „plastischen Sprache", die politische, religiöse und soziale Botschaften verkündete (Eliav, Friedland & Sharon 2008, 1 f.). Die Haltung der Römer unterschied sich auch in der Porträtplastik und im Historienbild von griechischen Präferenzen. Dies erklärt sich aus dem Zusammenhang mit dem Kaiserkult und aus der Rolle des Kaiserbildes im Römischen Reich (Lippold 1993, 51–61). Im demokratisch geführten griechischen Stadtstaat hatte es weder für einen Herrscherkult noch für ein Herrscherbild Platz gegeben. In der spätantik-frühbyzantinischen Zeit wurde jedoch das Kaiserbild zum Denkmal schlechthin. In Athen gab es beispielsweise Hunderte von Statuen mit dem Bildnis des Kaisers Hadrian, allein 13 davon im Theater (Lahusen 2010, 11). Während der langen Regierungszeit des Kaisers Augustus (31 v. Chr.–14 n. Chr.) wurden geschätzte 25.000 bis 50.000 offizielle Bildnisse im ganzen Reich aufgestellt. Das Bild hatte die Funktion des Stellvertreters des Dargestellten – zumindest bei offiziellen Anlässen wie Staatsakten, Gerichtsverhandlungen und religiösen Handlungen im Rahmen des Kaiserkults (ebd., 174, 194). Dies kommt in mehreren Textstellen zum Ausdruck. Bei Athanasios (ca. 298–373), dem Bischof und Patriarchen von Alexandria, heißt es:

> „Das Bild zeigt nämlich die Gestalt und die Züge des Kaisers, und im Kaiser zeigt sich die im Bilde dargestellte Gestalt. Denn die volle Ähnlichkeit zeigt das Bild des Kaisers, so daß, wer das Bild betrachtet, in ihm den Kaiser sieht, und wer den Kaiser sieht, erkennt, daß er auf dem Bilde ist." (Bauer 1996, 317)

Der Betrachter/die Betrachterin sah im Bild und insbesondere in der überdimensionalen Kaiserstatue das Abbild und den Abglanz eines übernatürlichen Herrschers, der *Verehrung* forderte. Wenn Kaiserstatuen Kultcharakter zukommen sollte, dann waren sie aus Marmor und überlebensgroß angefertigt worden. Die Statue des Kaisers Domitian (81–96) in Ephesos dürfte eine Höhe von sieben bis acht Metern erreicht haben (Lahusen 2010, 181 f.). Die kultische Verehrung, die *Anbetung* und *Opferdarbringung* waren jedoch in christlicher Zeit ausdrücklich verboten. Der Zerstörung von Kaiserstatuen kam hohe symbolische Bedeutung zu, und sie kündigte vielfach eine Revolte an. 387 kam es im sogenannten Statuenaufstand in Antiochia zum Umstoßen von Kaiserstatuen. Auch unter Kaiser Zenon (474–491) – ihm wurde vorgeworfen, den Kaiserthron unrechtmäßig besetzt zu haben – wurden im Hippodrom von Konstantinopel Kaiserstatuen gestürzt. 610 wurde das Bild von Kaiser Phokas (602–610) im Hippodrom verbrannt (Bauer 1996, 311–349), was seinen Sturz einleitete.

Das Aufstellen von „einfachen" Kaiserstatuen bei Amtsantritt bedurfte einiger Vorbereitungen, denn es mussten Urmodelle (wahrscheinlich aus Wachs) des jeweiligen Kaiserkopfes hergestellt werden, die dann direkt kopiert und im ganzen Reich verbreitet wurden; der Kopf wurde dann auf alle möglichen Typen von Ehrenstatuen aufgesetzt (Lahusen 2010, 189 ff.). Aufwendigere Monumente wie Obelisken oder Ehrenbögen hatten zumeist einen spezifischen Anlass oder eine besondere Leistung (eine siegreiche Schlacht etwa) als Voraussetzung. Speziell das Monument, das an einen wichtigen Dienst eines Kaisers für sein Volk erinnern sollte, hob sich deutlich von den vielen gewöhnlichen Kaiserstatuen ab. Das frühbyzantinische Kaisermonument unterschied sich vom römischen durch die Verdeutlichung der überzeitlichen Sieghaftigkeit und der Prädestinierung des Kaisers, die im göttlichen Heilsplan vorgesehen war (Bauer 1996, 311–349).

Unter dem Einfluss des frühen Christentums ging die Zahl an Kaiserstatuen ab dem 4. Jahrhundert stark zurück. Unter Theodosios II. (401–450) nahm die Produktion an vollplastischen Kaiserstatuen drastisch ab; das Kaiserbildnis wurde zunehmend entindividualisiert und zeitlos-abstrakt. Ab dem 6. Jahrhundert können die dargestellten Kaiser nicht mehr alle identifiziert werden, weil entsprechende individuelle Züge fehlen. Die Zeitgenossen und spätere Generationen dürften jedoch Bescheid gewusst haben. Die Funktion des Bildes als Spiegel gottgewollter kaiserlicher Sieghaftigkeit blieb erhalten. Spätere Kaiser konnten sich davon auch repräsentiert fühlen (ebd.).

Die Zurückdrängung des Kaiserbilds war lediglich eines der Symptome, die ein grundsätzlich neues Verhältnis zur visuellen Repräsentation ankündigten. Dieser Prozess der Etablierung einer bilderfeindlichen oder zumindest bilderskeptischen Ordnung im Judentum, Frühchristentum und Islam war ein langwieriger. Das Judentum hatte sich in einer Zeit formiert, als die Seinswirklichkeit und die Magie des Bildes als gegeben angenommen wurden. Dieses machtausübende und von Menschenhand geschaffene Bild war mit dem Schaffensmonopol des einzigen Gottes nicht mehr in Einklang zu bringen; das Bild lebendiger Wesen wurde sukzessive zurückgedrängt; Platon maß aus anderen Überlegungen im 4. Jahrhundert v. Chr. dem Bild nur mehr geringe Bedeutung bei: Körper waren vergänglich, und daher war die Visualisierung des menschlichen Körpers im Vergleich zur ohnedies nicht repräsentierbaren ewigen Seele bedeutungslos. Diese Haltung trug dazu bei, den Weg zur reichen öffentlichen und privaten Bilderwelt des Hellenismus und des Römischen Reichs zu öffnen, da das Bild seine magische Wirkung verloren hatte und lediglich mehr repräsentative Aufgaben erfüllte.

In der Spätphase des Römischen Reichs wurde neben dem Judentum eine zweite monotheistische Schriftreligion machtwirksam. Genauso wie das Judentum be-

kämpfte das junge Christentum nach seiner Anerkennung unter Kaiser Konstantin I. die Götzen- oder Götterbildnisse, nachdem es bereits zuvor den Kaiserkult verweigert hatte. Sich ein Bild vom Unsichtbaren sowie von Gottes Schöpfung zu machen, wurde aufgrund des zweiten alttestamentarischen Gebotes entschieden abgelehnt. Wie konnte sich ein Mensch anmaßen, ein Bild Gottes zu erzeugen, war er doch umgekehrt eine Schöpfung Gottes? Die Fleischwerdung Christi sollte jedoch noch den Türspalt zur Gottes- und Menschendarstellung offenhalten, der entstehende Islam sollte diesen wieder schließen. Das Judentum war in der Ablehnung des figuralen Bildes von den drei Schriftreligionen am konsequentesten, der Islam war der figurativen Darstellung gegenüber sehr skeptisch eingestellt, das lateinische Christentum widersetzte sich dem Bild kaum, und die christliche Ostkirche, welche die Gleichberechtigung des heiligen Bildes mit dem heiligen Wort erkämpfen sollte, setzte der künstlerischen Entfaltung klare Grenzen. Nicht überraschend sollte im 19. Jahrhundert ein bilderarmes Kleineurasien einer üppigen visuellen Kultur Westeuropas gegenüberstehen.

2. Kapitel: Bilderfeindliches Judentum

> „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus. Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde. Du sollst dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen.“ (Exodus 20,2–5, im 2. Buch Mose, zitiert nach Rombold 2004, 27)

Diese drei Sätze des Alten Testaments sind klar und deutlich und bedürfen an sich keiner weiteren Interpretation: Eine visuelle Darstellung von Gott, Menschen und Tieren, von Lebewesen überhaupt, ist untersagt. Die Wurzel aller drei abrahamitischen Religionen, Judentum, Christentum und Islam, ist das Alte Testament. Trotz dieser Klarheit in der Aussage ist die Ablehnung des Bildes vor konkreten historischen Hintergründen zu sehen. Entsprechend interpretierten die Religionen sie im Laufe der Zeit auch unterschiedlich. Manche Autoren wie etwa David Freedberg (1989, 54–81) bestreiten anikonische Traditionen in Judentum und Islam grundsätzlich. Er wie auch andere Autoren und Autorinnen führen als Beweise jedoch Ausnahmefälle, die sie zur Regel erheben, an. Diesem Versuch, Judentum, Islam und Christentum hinsichtlich ihrer Haltung zur bildlichen Repräsentation gleichzusetzen, kann hier nicht gefolgt werden, da die Unterschiede allzu evident sind. Selbst heutzutage ist das Zweite Gebot in Judentum und Islam, nicht nur für fundamentalistische Gruppen, noch von Bedeutung, wenngleich es sich beispielsweise auf die Darstellbarkeit Allahs und Jahwes oder auf freizügige Körperdarstellungen reduziert hat.[6]

Der jüdische Monotheismus war in einem soziokulturellen Kontext entstanden, in dem die Bildmagie noch weit verbreitet war, die Seinswirklichkeit des Bildes noch nicht kritisch hinterfragt wurde und die Verehrung eines Götterpantheons gang und gäbe war. Die revolutionäre Auffassung des Judentums, wonach ein einziger und unsichtbarer Gott die Welt erschaffen habe und einzig und allein sein

---

6 In der Einteilung und Zählung der Zehn Gebote gibt es Unterschiede zwischen den großen Konfessionen. Während die Juden die Selbstvorstellung Gottes besonders hervorheben, halten die evangelisch-reformierten Christen „Du sollst dir kein Bildnis machen“ für ein eigenständiges Gebot. Katholiken und Lutheraner fassen die Selbstvorstellung Gottes und das Fremdgötterverbot im ersten Gebot zusammen und lassen das Bilderverbot weg: „Ich bin der Herr, dein Gott. Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“ (http://www.glaubenskurs.net/themen/At/dekalog).

Wille geschah, bedurfte der magischen Bedeutung des Bildes nicht mehr – im Gegenteil, sie war strikt abzulehnen oder – wie im Christentum – in ein sakrales umzudeuten. Dieses Bilderverbot richtete sich explizit gegen die Verehrung fremder Götter und gegen die Herstellung von goldenen und silbernen Götterstatuen (Ex 20,23). Mitgemeint ist aber auch die Darstellung des wahren Gotts Jahwe. Es handelt sich dabei allerdings nicht primär um ein Kunstverbot, sondern um ein Kultverbot (Rombold 2004, 27).

Das erste Unterkapitel wird einen Überblick über das Verhältnis der drei abrahamitischen Religionen zum im Zweiten Gebot ausgesprochenen Bilderverbot herstellen. Das zweite wird der Bilderfeindlichkeit des Judentums bis zur jüdischen Reformbewegung, die ab etwa 1800 der figurativen Darstellung keinen Widerstand mehr entgegensetzte, nachspüren. Im dritten Unterkapitel wird der frühen Öffnungsphase des Reformjudentums gegenüber der figurativen Kunst nachgegangen.

Abrahamitische Religionen und das Bild

Die drei Schriftreligionen entstanden in einer Umgebung heidnischer Götter- und Bilderverehrung. Insbesondere das Judentum war einer solchen in den vielen Jahrhunderten vor und während der Römerherrschaft ausgesetzt. Nach der Zerstörung des zweiten Tempels (70 n. Chr.) und dem erzwungenen Gang in die Diaspora sahen sich die jüdischen Gemeinden für viele Jahrhunderte einer nicht jüdischen Umgebung ausgesetzt. Das Frühchristentum war mit der aufkommenden Verehrung des Kaiserbildes in der römischen Provinz Judäa konfrontiert, was strikt abgelehnt wurde und daher massive Christenverfolgungen nach sich zog. Das christlich gewordene Oströmische Reich musste sich im Rahmen seiner Missionstätigkeiten unter der im 6./7. Jahrhundert n. Chr. zugewanderten slawischen und nichtslawisch-bulgarischen Bevölkerung auf dem Balkan mit unchristlichen Idolen auseinandersetzen. Unter den Überresten der frühslawischen und protobulgarischen[7] Plastik finden sich beispielsweise magische Reliefs und Skulpturen. Etwa um das 5. Jahrhundert n. Chr. kamen unter der bulgarischen und slawischen Bevölkerung Mensch- und Tierdarstellungen auf (Krestev 1987, 149 ff.). Der in Formierung begriffene Islam sah sich gleichzeitig mit einer ähnlichen Problemlage konfrontiert: Bevor die Kaaba in Mekka als heiliger Ort in Betrieb genommen werden konnte, musste Mohammed sie erst von allen Kultsteinen säubern lassen. Diese Erfahrungen prägten das Bildverständnis und die Identität der drei Religionen.

7 Protobulgaren: turksprachige Stammesverbände vor der Slawisierung im Frühmittelalter.

Tendenziell standen die Buchreligionen dem Bild also ablehnend oder feindlich gegenüber, manche stärker, manche schwächer. Die strengste anikonische Haltung weist das Judentum auf. Die oströmische Kirche wich am deutlichsten von diesem Verbot ab. Die Synode von Konstantinopel (843) schrieb sogar vor, dass die Ikone des Herrn genauso zu verehren sei wie die Evangelien. Christusbild und Evangelium wurden also in ihrer Bedeutung gleichgesetzt. Dies war damals die radikalste proikonische Position innerhalb des Christentums. Das Bild diente nicht nur zur Illustration und als Andachtsobjekt (wie in der westlichen Kirche), sondern dem Kult (Mitterauer 2003, 243 f.).

Während die Ostkirche wegen der Sakralität der Ikone vorerst Bilddruckverfahren ablehnte, schien der Bedarf an reproduzierbaren Heiligenbildern in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Bereich der Westkirche gestiegen zu sein. Die frühesten Formen des mechanisch reproduzierten Bildes, des Drucks, waren der Holzschnitt, der Kupferstich und der Metallschnitt. Gedruckt wurden sie alle auf Papier. Die Reproduktionstechnik des Bildes ist sogar älter als der Textdruck mit beweglichen Lettern. Die ältesten bekannten Holzschnitte stammen aus dem späten 14. Jahrhundert, also eine Generation vor Gutenbergs Bibeldruck (Briggs & Burke 2009, 31). Äußerst populär wurden Christophorus-Darstellungen. Die älteste stammt aus dem Jahr 1423; dieser Heilige schützte in der Volksauffassung vor Unheil noch am selben Tag. Durch die Privatisierung des Christophorus-Bildes konnte man sich also tagtäglich leicht schützen. Um 1450 wurde das Metallschnittverfahren entwickelt. Billige Flugschriften als Einblattdrucke, die typischerweise Bild und Schrift kombinierten, erreichten bereits Ende des 14. Jahrhunderts die ländliche Öffentlichkeit: unter anderem Andachts- und Ablassbilder, Pestblätter, Lehr- und Mahnbilder. Die Entwicklung der Druckgrafik erhielt durch das Interesse am privaten Andachtsbild, hervorgerufen durch eine Welle der Laienfrömmigkeit, einen starken Anstoß (Mitterauer 2003, 246 f., 263, 265).

Holzschnittporträts Martin Luthers trugen wesentlich dazu bei, seine neue reformatorische und bilderfeindliche Lehre in den 1520er-Jahren rasch zu verbreiten. Auch die Malereien von Leonardo, Raphael, Michelangelo oder Rubens wurden in Form von Holzschnitten und Stichen verbreitet und fanden ab der Mitte des 17. Jahrhunderts als Modelle ihren Weg sogar in die russisch-orthodoxe Welt (Briggs & Burke 2009, 31 f.).

Im Judentum, im Islam und im Ostchristentum waren parallele Entwicklungen zur selben Zeit noch nicht möglich. Die Heiligkeit des Bildes in der Ostkirche oder die Skepsis gegenüber bzw. Ablehnung von Bildern in Islam und Judentum dürften Hindernisse für die Verbreitung bildlicher Reproduktionstechniken gewesen sein. In der Ostkirche verhinderte die Sakralität des Bildes, das nur in exakt festgeleg-

ten Verfahren von speziell ausgebildeten Malern hergestellt werden durfte, und im Islam die Sakralisierung des Korans in Sprache und Schrift die Entwicklung neuer grafischer Verfahren (Mitterauer 2003, 243 f.). Bevor wir auf die historischen Entwicklungen hinsichtlich der visuellen Darstellungsformen in den drei Religionen im Detail zu sprechen kommen, sind drei allgemeine Vorbemerkungen angebracht:

1. Dem Menschen wird nachgesagt, sich Wirklichkeiten vorzustellen, die ihm, weil unsichtbar, verschlossen sind. Das Unsichtbare drängt nach Veranschaulichung, insbesondere in der Kunst. Vorstellung *(phantasia, imaginatio)* hängt mit Bild und Veranschaulichung, also mit ihrer Visualisierung, die gleichzeitig auch Aneignung bedeutet, zusammen. Die anderen Sinne sind nicht ausgeschlossen, jedoch für die Imagination nicht ähnlich bedeutsam. Der Gedanke der totalen Unsichtbarkeit Gottes wurde zur Ideologie der Ikonoklasten in frühbyzantinischer Zeit und im Protestantismus, der die westchristliche Welt destabilisierte (Baraš 1998, 7 f., 10 f., 14). Die Schlüsselfiguren der Reformationszeit, Martin Luther, Johannes Calvin und Ulrich Zwingli, hatten alle ihr eigenes Bild vom Bild. Gemeinsam war ihnen, dass es religiös bedeutungslos wurde, da, wie im Urchristentum, ausschließlich das Wort Gottes zählte. Luther war noch der moderateste von ihnen und richtete sich nicht gegen das Bild per se, sondern gegen das Bild als Mittel der Verehrung, speziell wenn das materielle Bild mit der unsichtbaren Präsenz des Göttlichen vermischt wurde. Calvin, Zwingli und ihre Nachfolger vertraten radikalere Positionen. Die bildliche Darstellung der Heiligen, der Jungfrau Maria und Jesu Christi wurde verurteilt (Plate 2002a, 57).
2. Der Glaube verlangt zu seiner Verbreitung nach Medialisierung. Welches ist das geeignete Medium dafür? Protestanten, Juden und Muslime entwickelten eine Reihe von Möglichkeiten, um die Ikonizität ihrer heiligen Texte zu erfahren: die bereits erwähnte Bildschrift in Form der Kalligrafie, abstrakte geometrische Muster, das abstrakte Bild, Amulette mit Inschriften der Heiligen Schrift, wie etwa das *hamza* (Schriftzeichen der arabischen Schrift), das von Juden und Muslimen verwendet wird, oder die *mezuzah,* eine Schriftkapsel an Türpfosten jüdischer Häuser (Morgan 2005, 8 ff.).
3. Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn in weiterer Folge von unterschiedlichen Bildpraktiken in Judentum, Christentum und Islam die Rede ist. Wie in der Einleitung begründet, wird der Terminus Visuelle Kultur in engerem Sinn erst für die Zeit ab der Einführung des Bilddrucks im Westen verwendet, als das Druckverfahren in der Lage war, ein mechanisch reproduzierbares Bild zu schaffen und es massenhaft zu verbreiten. In der Zeit zuvor wurden subjektive oder genormt-abstrahierte Bilder bzw. Interpretationen von der Wirklichkeit

in vornehmlich nicht mechanischer Weise geschaffen. Ihr Verbreitungsgrad war vergleichsweise gering und auf die Sphäre des Religiösen konzentriert. Das nicht religiöse Bild hatte keine vergleichbare Bedeutung. Im Bereich der Westkirche ging die bildhafte visuelle Repräsentation ab der Renaissance einen anderen Weg als das Judentum, die Ostkirche und der Islam. Die Wiederaufnahme antiker Bildtraditionen führte zu einer Desakralisierung des Bildes und ermöglichte daher die Freiheit der Kunst und neue Sehpraktiken. In Kleineurasien setzte ein analoger Desakralisierungsprozess erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein. Die große Frage lautet daher, was diese zeitliche Verschiebung im Hinblick auf die Entfaltung der visuellen Kultur zu bedeuten hat. Welche Bedeutung hatte sie für die Akzeptanz und den Gebrauch der Fotografie, deren Zweck es einerseits doch war, Menschen abzubilden, um sie in Erinnerung behalten zu können, deren Unfähigkeit andererseits jedoch evident war, durch sie mit Gott und den Heiligen zu kommunizieren?

Sich kein Bild machen dürfen

Vermutlich begann sich bereits in mosaischer Zeit die Vorstellung eines einzigen Schöpfergottes, der sich einzig durch das Wort äußert und von dem sich niemand ein Bild machen sollte, unter den israelitischen Stämmen zu verbreiten. Inmitten der bilderreichen Welt des Alten Orients bedeutete „Du sollst dir kein Bild machen“ ursprünglich wohl primär ein Verbot des Götzenbildes, obwohl dies nicht explizit aus dem Zweiten Gebot hervorgeht. Aus dem Gebot geht jedoch auch nicht direkt hervor, dass man sich kein Bild Jahwes schaffen dürfe. Gott wandte sich allerdings seinem Volk nicht sichtbar und auch nicht in Bildern zu, sondern im Wort. Würde man sich ein Bild von ihm machen, könnte man viele verschiedene produzieren, was die Aufteilung seiner Allmacht nach sich zöge. Ein Bild würde ihn, den Einzigartigen, außerdem vergleichbar mit anderen machen. Jahwe schuf den Menschen nach seinem Vorbild, aber dem Menschen war es nicht erlaubt, seinerseits ein Bild von ihm herzustellen (Lippold 1993, 43–51; Lenhart 2009, 17).

Das Deuteronomium[8] 4,15–19 begründet die Unmöglichkeit, Gott abzubilden, darin, dass er sich am Gottesberg nicht zu sehen gegeben hat. Jedes Bild von ihm wäre ein erfundenes Bild, aber kein Abbild. Weniger bekannt ist hingegen die

8 Das 5. Buch Mose: Er ergreift vor dem Übergang Israels ins verheißene Land das Wort und erläutert den Grundentwurf für das Leben Israels im Heiligen Land, darunter die Zehn Gebote, und die Basis für den Bundesschluss mit seinem Gott.

Möglichkeit, die diese Schrift offenlässt, andere Götter, wie etwa die Gestirngötter, abzubilden. Da diese nur über weite Distanzen wahrgenommen werden können, durfte man sich auch ein Bild von ihnen machen. Der Verfasser von Deuteronomium 4,15–19 wollte erklären, weshalb von Jahwe kein Abbild geschaffen werden kann, in anderen Religionen jedoch Götter abgebildet werden können; die Existenz anderer Gottheiten wird also nicht ausgeschlossen. Jahwe hat die Gottheiten, die lebendige Wesen am Himmel sind, den Völkern zugeteilt und die Religionen der Welt gestiftet. Das Volk Israel hat er ausschließlich sich selbst vorbehalten. Die Gottheiten transzendieren die Welt der Erde, Tiere und Menschen, aber sie bleiben weit hinter ihm zurück (Schenker 2007, 511–520).

Die Erfahrung des stets präsenten Götzenbildes im Babylonischen Exil (598–539)[9] hatte offensichtlich ein generelles Verbot aller Götzenbilder oder zumindest von plastischen Bildwerken zur Folge. Es ist zumindest auffällig, dass die alttestamentliche Polemik gegen die Götterbilder erst seit der Exilzeit massiv wurde (Albani & Rösel 2007, 140 f.). Ab der Makkabäerzeit (165–63 v. Chr.) waren überhaupt keine Abbildungen von Lebewesen mehr erlaubt. Die jüdische Bevölkerung entzog sich der feierlichen Enthüllung römischer Hoheitszeichen mit den Kaiserbildern und den Adlern der Legionen. Als 37 n. Chr. Kaiser Caligula (37–41) seine Statue im jüdischen Tempel aufstellen lassen wollte, konnte gerade noch ein Aufstand verhindert werden (Zaloscer 1969, 21; Lippold 1993, 43–51).

Eine geläufige Interpretation des Zweiten Gebots ist, dass dieses sowohl jeglichen visuellen Kult als auch jegliche Kunst für Juden unterband. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass dieses Gebot die Entwicklung bestimmter Genres, wie etwa die Skulptur oder die menschlich-figürliche Repräsentation, für viele Jahrhunderte unterband, aber es ist Vorsicht in der Einschätzung geboten, denn das Gebot untersagte nicht die bildliche Nachahmung der Natur als solcher, sondern nur jene von speziellen Objekten wie Sternen, Kälbern, Schlangen oder Fischen, die von den orientalischen Völkern verehrt worden waren (Landsberger 1973, 3–6). Faktum ist, dass bisher keine Statue eines menschlichen Lebewesens in einer Synagoge im Land Israel gefunden wurde, wohl aber solche von Tieren wie Löwen und Adlern. Allerdings berichtet der Babylonische Talmud[10], dass es

9 598 war Jerusalem durch das babylonische Heer unter Nebukadnezar II. erobert worden und ein Großteil – oder zumindest die Führungselite – der jüdischen Bevölkerung nach Babylonien exiliert und angesiedelt worden. Sie lebte dort unter eigener Verwaltung. Nach der Eroberung Babyloniens durch Persien 539 wurde der Bevölkerung wieder die Rückkehr erlaubt.

10 Der Talmud, eine Belehrungsschrift, gehört zu den bedeutendsten Schriften des Judentums und liegt in zwei Ausgaben, der Jerusalemer und der babylonischen, vor. Der babylonische Talmud entstand nach der Zerstörung Jerusalems durch Rom im Jahr 135 und der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung



Bild 5: Dura-Europos-Synagoge, Ausschnitt aus den Fresken: Die Tochter des Pharao den kleinen Moses auffischend (Mitte 3. Jh. n. Chr.)

die Statue eines menschlichen Wesens in der wichtigen Synagoge von Nehardea, einem Zentrum jüdischer Gelehrsamkeit während des zweiten Babylonischen Exils am unteren Euphrat, gegeben hätte (Oppenheimer 2008, 65).

Visuelle Repräsentationen waren offensichtlich in hellenistischer Zeit (und darüber hinaus) in den Gesetzesrollen für den Synagogengebrauch nicht möglich, wohl aber die Darstellung biblischer Szenen beispielsweise in den für den Privatgebrauch bestimmten Septuaginta-Ausgaben (älteste Bibelübersetzung in das Griechische). In den jüdischen Zirkeln Alexandrias wurde auch der Versuch unternommen, Bibelinhalte in Form visueller Repräsentation unter der griechischen Bevölkerung zu verbreiten. Der Einfluss dieser visuellen Repräsentationen kann heute noch an den Wänden christlicher Katakomben in Rom, in illustrierten Bibelmanuskripten, die ab dem 5. Jahrhundert aufbewahrt wurden, oder in einzelnen biblischen Szenen auf Mosaikböden von Synagogen in Palästina erkannt werden. Dieser relative Liberalismus spiegelt sich auch in den wenigen noch existierenden jüdischen Katakomben wider, wo klassische Motive auch mit figuralen Themen frei angewandt wurden (Avi-Jonah 1972, 38–42).

in die Diaspora des persischen Babyloniens. Der Talmud bildet eine zusätzliche religionsgesetzliche Grundlage für das Bilderverbot (Lenhart 2009, 18).



Bild 6: Dura-Europos-Synagoge, Ausschnitt aus den Fresken: Moses und der brennende Dornbusch (Mitte 3. Jh. n. Chr.)

Das umfassende Bilderverbot dauerte offenbar nur so lange, wie Götzenverehrung eine ernsthafte Bedrohung des monotheistischen Judentums darstellte. Ein Traktat in der Mischna aus der Zeit um 200 n. Chr. verdeutlicht, dass das Bilderverbot gegen die Götzenverehrung gerichtet war. Demnach dürfe alles außer Gott dargestellt werden; darüber hinaus war das Herstellen von Skulpturen und Hochreliefs verboten (Lenhart 2009, 18). Ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. waren einzelne Rabbis der Meinung, die Götzenverehrung sei unter den Juden gebannt und figurative Kunst etwa für Lehrzwecke zuzulassen (Mann 2000, 18 f.). Die Diasporagemeinden waren wesentlich konservativer als das Heimatland und vermieden die Darstellung von Mensch und Tier. Die wichtigste Ausnahme hinsichtlich figürlicher Darstellungen in der Diaspora stellt die Dura-Europos-Synagoge aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. im heutigen Syrien dar. Ihre Wände sind vom Boden bis zur Decke mit Fresken biblischer Inhalte bedeckt. Dieses Beispiel zeigt, dass es Juden unter bestimmten Bedingungen durchaus möglich war, figürliche Kunstwerke herzustellen; die Frage für die liberale Periode ist daher eher, ob und wie sie diese Möglichkeiten nutzten (Avi Jonah 1972, 38–42; Landsberger 1973, 3–6; Lippold 1993, 43–51).

Wie ist es zu erklären, dass es Phasen mit jüdischer Figuralkunst gab und dann wieder Phasen, in denen eine solche vollkommen fehlte? Es ist über die Zeiten hinweg jedenfalls keine homogene Haltung der Rabbiner dem Bilderverbot gegenüber festzustellen. Ihre Diskussion war vielschichtig und lässt viele Fragen offen. Man wird zudem feststellen können, dass die Rabbiner sich nicht immer sonderlich für die Bilderfrage interessierten; Faktum ist jedoch auch, dass sie die Herstellung von Bildern auch nicht förderten. In der rabbinischen Diskussion wurden die bildlichen Objekte unterschieden in zwei- und dreidimensionale, Bilder in religiösen und in säkularen Zusammenhängen, Bilder von Tieren und solche von Menschen oder himmlischen Wesen. Ergebnis war, dass Skulpturen von menschlichen Figuren in Synagogen tabu blieben und dass es keine mittelalterliche halachische Quelle[11] gibt, die eine zweidimensionale Darstellung menschlicher Gesichter ausdrücklich verboten hätte (Kogman-Appel 2008, 79–88).

11 *Halacha* – das jüdische Recht bzw. Rechtsinterpretation.

Die Erklärung für das Auf und Ab in der Haltung zum Visuellen ist wohl darin zu finden, dass sich die Beziehungen der jüdischen Diasporagemeinden gegenüber den jeweiligen Mehrheitskulturen veränderten; es geht also um Formen des Kulturaustauschs. Dieser wurde von der jeweiligen Akkulturation jüdischer Gemeinden in ihre jeweilige Umwelt geformt. Einige Beispiele sollen dies veranschaulichen:

1. Während der Makkabäer- und der frühen römischen Besatzungszeit, einer Periode großer Spannungen zwischen Verwaltung und jüdischer Bevölkerung, gab es keine figürliche Kunst unter den Juden. Kunstwerke und insbesondere Skulpturen wurden von ihnen als Symbole von Unterdrückung und Fremdherrschaft interpretiert. Daher lehnten sie jegliche figurative Ausdrucksform ab. Erst ab der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. hatten sich die Beziehungen so weit stabilisiert, dass eine friedliche Koexistenz möglich wurde und das Abgrenzungsbedürfnis sich abschwächte. So wäre es erklärbar, dass im oben erwähnten Dura-Europos die berühmten Mosaiken entstehen konnten. In der byzantinischen vorikonoklastischen Periode bis zum 6. Jahrhundert entstanden darüber hinaus in Palästina überall figürliche Mosaiken (ebd., 90 f.).
2. Im 7. Jahrhundert begann der islamische Anikonismus die Kulturen des Nahen Ostens zu beeinflussen. Aber zu diesem Zeitpunkt war die jüdische Figuralkunst bereits wieder verschwunden. Ab dem frühen 10. Jahrhundert wurden hebräische Handschriften mit abstrakten Ornamenten verziert, wie sie auch im Islam üblich waren. Im islamischen Kulturbereich gab es nirgends eine jüdische figurative Kunst (ebd.).
3. Im Byzantinischen Reich hielten sich die Juden vor figurativer Kunst selbst in der nachikonoklastischen Zeit zurück, da sie die Ikonenverehrung als Götzendienst einstuften, mit dieser täglich konfrontiert waren und daher als Reaktion darauf jegliche figürliche Darstellung ablehnten (ebd., 92).
4. Auf der Iberischen Halbinsel gab es seit ihrer islamischen Eroberung in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts einen intensiven Kulturaustausch zwischen der jüdischen Diaspora und dem Islam in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Solange die islamische Kultur dominierte, blieb die jüdische Buchkunst anikonisch, obwohl sie nach Auffassung des bedeutendsten mittelalterlichen jüdischen Gelehrten Maimonides (gest. 1205) nicht gegen die *Halacha* verstoßen hätte. Erst unter christlicher Herrschaft wurde jüdische Figuralkunst wieder gebräuchlich, in Kastilien etwa um 1290 – einige Jahrzehnte nach Abschluss der kastilischen Reconquista –, und erlebte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen Höhepunkt mit reichhaltiger alttestamentlicher Ikonografie, vorwiegend nach italienischem Muster (ebd., 92–95).



Bild 7: Mischneh-Thora von Maimonides, kopiert in Spanien (14. Jh.); illuminiert in Perugia (ca. 1400)

5. In Zentraleuropa waren aufgrund der feindseligen Stimmung zwischen Judentum und Christentum ähnliche Akkulturationsprozesse komplexer angelegt als im iberischen Kontext. Erst als das Judentum das Christentum nicht mehr des Götzendienstes beschuldigte, wurden Kontakte der jüdischen Gemeinden mit dem Christentum intensiver, und ab dem 12./13. Jahrhundert begann sich das Judentum der Figuralkunst zu öffnen (ebd., 95–102). Auch hier waren die mittelalterlichen halachischen Autoritäten nicht grundsätzlich bilderfeindlich eingestellt. Der Talmud richtete sich ihrer Meinung nach gegen Götzenverehrung, aber nicht gegen das Bild an sich. Sie akzeptierten bisherige rabbinische Entscheidungen, die sich für eine weite Interpretation des Verbots der Malerei, bestimmter architektonischer Formen und der Skulptur aussprachen, waren jedoch zurückhaltend mit der Zulassung von Repräsentationen der Natur. Die wichtigsten jüdischen Talmudgelehrten, unter ihnen der bereits erwähnte Maimonides, übernahmen die spättalmudische Durchlässigkeit, welche Mosaiken in den Synagogen und Skulpturen mit Ausnahme der vier Lebewesen des himmlischen Streitwagens (Kombination von Mensch, Ochsen, Löwen und Adler) zuließ; sie verboten allerdings Siegelringe mit menschlichen Abbildungen. Französisch-jüdische Gelehrte des 12. Jahrhunderts erlaubten sogar Statuen, die menschliche Gestalten nicht vollständig abbildeten (Bland 2000, 152).

Erweiterung jüdischen Kunstschaffens

Das Bilderverbot, welches das Alte Testament und der Talmud dem Judentum auferlegt hatten, behinderte zweifellos die Entfaltung der jüdischen Kunst im Bereich der Malerei und der Skulptur bis in das 19. Jahrhundert und ließ die Fotografie erst am Ende dieses Jahrhunderts zögerlich aufkommen. Es verhinderte jedoch nicht generell die Entwicklung der jüdischen Kunst; die vorangegangenen Seiten zeugen davon.

Noch nicht thematisiert wurde die Tradition der Buchmalerei, die viel älter als die islamische ist. Sie geht wahrscheinlich bis in die römische Zeit zurück, als, wie bereits erwähnt, die Gefahr der Götzenanbetung von den rabbinischen Behörden offenkundig bereits als gebannt erachtet wurde. Die ältesten bekannt gewordenen Werke jedoch stammen aus der arabischen Welt – aus dem 9./10. Jahrhundert. In Europa ist die jüdische Buchmalerei erst aus dem frühen 13. Jahrhundert (Spanien, Frankreich, Deutschland) bekannt. Aus Frankreich (1394) und Spanien (1492) wurden die Juden und Jüdinnen ausgewiesen, und dadurch endete hier diese Tradition; in Deutschland und Italien wurde sie nach ihrem Aufkommen durch den Holzschnitt ersetzt. Ein Großteil der Dekorationen und Illustrationen hebräischer Handschriften dürfte das Werk jüdischer Künstler gewesen sein. Der Maler illustrierte den Text nach den Anweisungen des Schreibers; ein Lehrling kolo-





Bild 8: Vogelkopf-Haggadah: li: Moses nimmt die Gesetzestafeln entgegen; re: Manna und Wachteln fallen vom Himmel (Süddeutschland 13. Jh.)

Bild 9: Hamburg-Haggadah: Kanaan: Abraham empfängt drei mysteriöse Gäste, während sich Sarah versteckt (Yaakov ben Yehuda Leyb 1731)



Bild 10: Aaron de Chaves: Die Zehn Gebote, Bevis-Marks-Synagoge, London (1675)

rierte sie. Die Buchmaler galten jedoch im Vergleich zu den hoch angesehenen Schreibern als untergeordnete Handwerker, deren Namen nur selten festgehalten wurde. Dekorationen und Illustrationen wurden ausschließlich für den privaten Bibelgebrauch angefertigt. Die heiligen Schriften für den Synagogengebrauch – sie wurden ausschließlich in Form von Schriftrollen verwendet – blieben jedoch weiterhin ohne Dekoration. Die Schönheit der Gesetzesrollen machte ausschließlich die kunstvolle Schrift aus (Magall 2005, 217–225; Lenhart 2009, 49).

Renaissance, Rokoko und Klassizismus ließen das Judentum West- und Zentraleuropas nicht völlig unberührt und das Zweite Gebot verlor etwas an Bedeutung. In den Synagogen der Neuzeit beschränkten sich die Juden auf Blumen- und Tierdekoration, aber es gab auch Versuche, die Reserviertheit gegenüber der Figürlichkeit aufzubrechen. So etwa wurde in der 1701 fertiggestellten sephardischen Synagoge in London, Bevis Marks, eine Holztafel aufgestellt, die 1675 vom holländisch-jüdischen Künstler Aaron de Chaves bemalt und ursprünglich in einer älteren Synagoge aufbewahrt worden war. Sie zeigt die Zehn Gebote, die von Moses und Aaron flankiert werden. In seinem Buch über jüdische Riten schreibt der berühmte italienische Rabbi Leone da Modena (1571–1648) um 1600, dass sich in Italien viele Juden von den herkömmlichen Restriktionen befreit hätten und ihre Häuser mit Malereien und Porträts dekorieren würden; Skulpturen würden sie jedoch weiterhin meiden, und auch Büsten- und Porträtreliefs würden nicht in Auftrag gegeben (Landsberger 1973, 220 ff.).

In Italien waren bereits im 16. Jahrhundert jüdische Maler als freie Künstler bekannt – der dafür zu zahlende Preis war allerdings der Übertritt zum Christentum. Im liberaleren Amsterdam war die Situation im 17. Jahrhundert schon völlig anders, denn jüdische Künstler fertigten Porträts von liberalen Rabbinern an (Cohen 1998, 4, 33; Magall 2005, 290–309). Die wichtigsten Impulse für die (späte) Entfaltung der jüdischen Malerei gingen jedoch vom Reformjudentum in Deutschland ab dem Ende des 18. Jahrhunderts aus. Am Anfang waren es hauptsächlich Künstler, die zum Katholizismus übergetreten waren, da ihnen ansonsten die Türen zu den Institutionen versperrt geblieben gewesen wären (Cohn-Wiener 1995, 230–253; Olin 1999, 19 f.). Die sogenannte Emanzipation der Juden und Jüdinnen in Europa soll-

Bild 11: Moritz Daniel Oppenheim: Die Trauung (1866)



te mit Impulsen der Französischen Revolution und den napoleonischen Eroberungen eingeleitet werden. Mit den fallenden Gesetzesschranken für die jüdische Bevölkerung endete auch die Isolation der jüdischen Künstler, die sich nun den jeweiligen Kunstströmungen anschlossen. Durch die Emanzipation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhielten die Juden und Jüdinnen Zugang zu allen Berufen und wurden auch auf den Akademien zugelassen. Gleichzeitig wäre ohne die *Haskalah* („jüdische Aufklärung", ca. 1770–1880) eine Erweiterung jüdischen Kunstschaffens nicht möglich gewesen; sie hatte ihre Ursprünge im jüdischen Berliner Bürgertum. Die Aufklärung drängte eher auf Säkularisierung des Judentums als auf Trennung von christlicher Kirche und Staat und gleichzeitig auf eine Öffnung in Richtung der christlichen Mehrheitsgesellschaft. Die Zahl jüdischer Künstler stieg ständig an (Silver 1999, 87–106; Magall 2005, 290–309); Berlin wurde in der Zwischenkriegszeit zu einem Zentrum jüdischer Kunst, was auch darin gegründet ist, dass sich dort ab 1917 eine beträchtliche russisch-jüdische Gemeinde niederließ, die bedeutende Künstler hervorbrachte (Lenhart 2009, 54).

Im Zusammenhang mit der Säkularisierung spielen Leben und Werk Moritz Daniel Oppenheims (1800–1882) eine besondere Rolle. Er wurde im Getto von Hanau nahe Frankfurt/Main geboren. 1811 wurde dieses als ein Resultat der französischen Besetzung aufgelöst. So wurde es ihm möglich, die städtische Mittelschule und in weiterer Folge die lokale Zeichenakademie zu besuchen, deren Direktor ihn förderte. Als erster jüdischer Künstler des 19. Jahrhunderts hielt er an seinem Glauben fest. Sein Widerstand gegen einen Glaubenswechsel und sein Insistieren auf einen eigenen Weg war in seiner Generation noch eine Ausnahme. Die jüdische Herkunft prägte dadurch sein Schaffen zeitlebens. Sein erstes Werk (1817/18), das Monumentalgemälde „Moses mit den Gesetzestafeln", war programmatisch für sein späteres Schaffen. Seinen Ruhm verdankt er den „Bildern aus dem Altjüdischen Familienleben" in seinen reiferen Jahren (Silver 1999, 87–106; Cohen 1983, 7 f.; Schorsch 1983, 31 ff.).

Einer nächsten Generation gehörte der deutsch-jüdische Maler Max Liebermann (1847–1935) an, der in einer Kaufmannsfamilie geboren wurde und die Berliner Sezession (1898–1911) sowie die Akademie der Künste (1920–1933) leiten sollte. Er wehrte sich gegen seine Vereinnahmung als jüdischer Künstler und beharrte

auf seiner Doppelidentität als Jude und Deutscher. Liebermann gilt als Begründer des deutschen Impressionismus. Nur wenige seiner Bilder haben einen jüdischen Hintergrund. Zu diesen Ausnahmen zählt sein Monumentalgemälde „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (1878/79) (Magall 2005, 290–309).

Im Gegensatz zu diesen Entwicklungen beharrten gläubige Juden und Jüdinnen jedoch weiterhin auf dem Anikonismus. Die Jüdische Enzyklopädie, die 1901–1906 erstmals herausgebracht wurde, hielt fest, dass es so etwas wie eine jüdische Kunst nicht gebe. Die Absenz einer indigenen jüdischen Kunst werde durch das Verbot in Exodus 20,4 begründet, wonach plastische Darstellungen durch das Gesetz entmutigt würden – unabhängig davon, ob sie Gegenstand von Verehrung wären oder nicht (Bland 1999, 41f.). Nichtsdestotrotz stieg die Zahl jüdischer Künstler und vor allem die Zahl der jüdischen Kunsthistoriker stark an; um 1930 war etwa ein Viertel der Kunsthistoriker Deutschlands und Österreichs jüdischer Herkunft. Besonders attraktiv wurde offensichtlich das Studium der Kunstgeschichte für die Generation, die um 1900 geboren wurde. Sie hatte ein humanistisches Gymnasium besucht, und humanistische ersetzten religiöse Prinzipien. Daher beschäftigte sie sich vornehmlich mit den Wurzeln des Humanismus, also mit der Renaissance.

Die bekannteste Gruppe war jene, die sich um die „Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“ in Hamburg formierte. Sie setzte sich nicht nur aus Kunsthistorikern, sondern auch aus Philosophen, Philologen, Archäologen und Historikern zusammen, die alle die traditionellen Grenzen zwischen den Disziplinen zu sprengen suchten und sich als Kulturwissenschaftler verstanden. Der Begründer, Aby (Abraham) Warburg (1866–1929), wurde als ältestes Kind einer reichen Hamburger Bankiersfamilie geboren. Sein Vater war den jüdischen Traditionen verbunden und beachtete deren Gesetze. Auch Aby wurde orthodox jüdisch erzogen. Später schrieb er, dass er sich „unter schweren inneren und äußeren Kämpfen“ von der Orthodoxie freigemacht habe, um sich der Wissenschaft zuzuwenden. Da er sich mehr für Bücher als für das Bankgeschäft interessierte, trat er bereits als 13-Jähriger seinem jüngeren Bruder das Recht auf die Nachfolge in der Leitung der Bank ab. Die Bedingung dafür war, dass ihn sein Bruder mit einem großzügigen Bücherdeputat ausstattete. Er studierte in Bonn Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie. In dieser Zeit begann er sich zu weigern, koscher zu essen. In den folgenden Jahrzehnten sollte er sich vom orthodoxen Judentum und seinen Ritualen immer weiter entfernen. Bereits während des Studiums verbrachte er ein Semester in Florenz, um sich intensiv mit der Kunst der Renaissance auseinandersetzen zu können. 1892 schloss er das Studium mit seiner Dissertation „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘“ ab. Anstatt sich zu

habilitieren, entschied er sich für ein Leben als Privatgelehrter und beschloss, eine allgemein zugängliche kulturwissenschaftliche Bibliothek aufzubauen, deren Bestände weit über die engere Kunstgeschichte hinausgehen sollten (Roeck 1997, 73 ff., 94; Rösch 2010).

Warburg war überzeugt, dass Kunst nur in weit gefassten interdisziplinären Zusammenhängen von psychologischen, religionswissenschaftlichen, historischen, ethnologischen, philosophischen, literarischen und ökomischen Faktoren zu verstehen sei. Er plädierte auch für eine Erweiterung des kunsthistorischen Forschungsinteresses in Richtung alltagsgegenständlicher Visualisierungen wie der Zeitungsfotografie oder der Bildreklame. Die Pläne für eine kulturwissenschaftliche Bibliothek reiften um das Jahr 1900; seine Privatbibliothek bildete den Kernbestand. Darüber hinaus baute er rund um die Bibliothek ein kulturhistorisches Institut auf. 1904, als er endgültig von Florenz nach Hamburg zurückkehrte, wo er seit 1897 gelebt hatte, machte er sich an die Umsetzung der Pläne. Vorträge wurden organisiert, Stipendien vergeben, wissenschaftliche Buchreihen herausgegeben und eine Fotosammlung aufgebaut. Als 1933 angesichts der Machtergreifung Hitlers der Beschluss gefasst wurde, die Bibliothek nach London zu übersiedeln, umfasste die Bibliothek rund 60.000 Bände (Rösch 2010).

Zum engeren wissenschaftlichen Kreis, der sich nach dem Ersten Weltkrieg rund um Bibliothek und Institut formierte, gehörten unter anderem der Philosoph Ernst Cassirer (1874–1945) und der Kunstwissenschaftler Erwin Panofsky (1892–1968), der 1927 als Professor nach Hamburg berufen worden war. Auch ihm war sehr an einer Erweiterung der Kunstgeschichte als Disziplin gelegen. Die damals im Fach vorherrschende formale und stilistische Beurteilung suchte er durch die zeitgenössische Rezeption und Einordnung von Kunstwerken in den historischen Kontext zu erweitern. Er entwickelte das inzwischen klassisch gewordene dreistufige Interpretationsschema von Kunstwerken, das er 1932 unter dem Titel *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* der Öffentlichkeit vorstellte (Panofsky 2006, 61). Demnach bestehen die drei Stufen in Beschreibung, Analyse und Interpretation. Bereits die Beschreibung eines Kunstwerks würde „in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation" einschließen (ebd., 16) und alle Bildmotive identifizieren; in der Analyse werden sie Themen bzw. Konzepten zugeordnet. In der Interpretation schließlich werden Motive, Formen und Themen in ihrem Symbolgehalt erkannt. Das Bild wird in seinen größeren historischen Kontext gesetzt, der nur interdisziplinär hergestellt werden könne; es wurde so ein Dokument seiner Zeit (ebd., 1–32). Panofsky war gezwungen, 1933 Deutschland zu verlassen, und wanderte in die USA aus, wo er bis zu seiner Emeritierung an der Universität von Princeton lehrte.

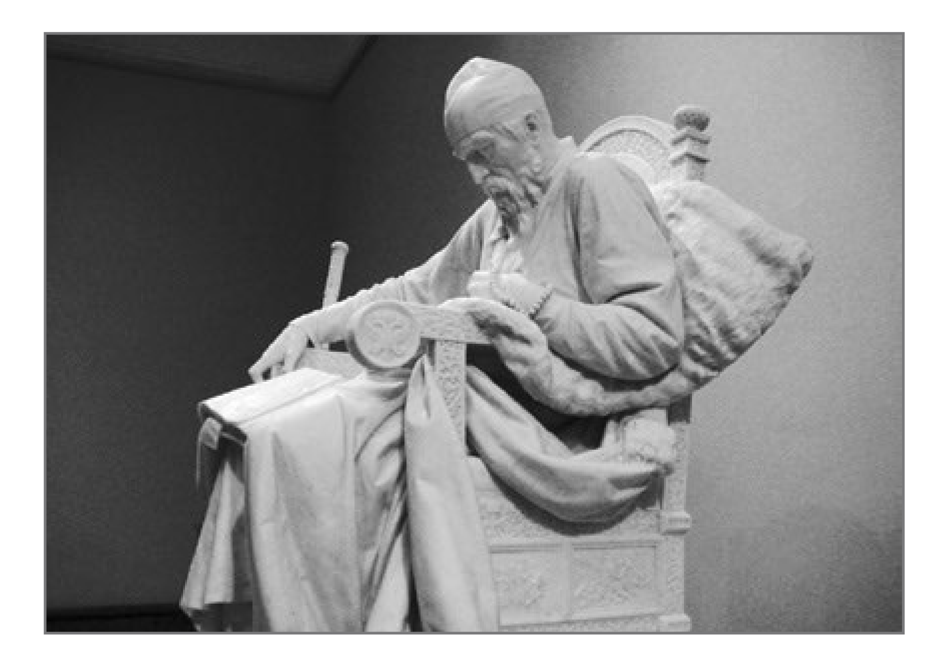


Bild 12: Mark Antokolski: Ivan der Schreckliche (1875)

Das Zweite Gebot stellte für die dreidimensionale Skulptur länger ein Problem als für die Malerei dar. Für sie gab es keine Vorbilder in der jüdischen Kunstentwicklung. Selbst der Wegbereiter der jüdischen Emanzipationsbewegung, der Berliner Philosoph Moses Mendelssohn (1729–1786), der Porträts von sich malen ließ, gab keine Büste von sich in Auftrag. Erst 1864 fand der fortschrittliche deutsche Rabbi Abraham Geiger (1810–1874), liberaler Jude und Begründer der Hochschule für die Wissenschaft vom Judentum, zu einer positiven Beurteilung der Skulptur, da sie innerhalb der eigenen vier Wände erzieherischen Zwecken dienen könne. Zu den ersten bedeutenden jüdischen Vertretern der Skulptur zählte etwa Mark Antokolski (1843–1902) in Russland. Seine Statue des Zaren Ivan des Schrecklichen aus dem Jahr 1871 war eine Sensation, weil er einen wahrscheinlich geistesgestörten Monarchen bildhauerisch thematisierte (Landsberger 1973, 286 ff.).

Aus theologischer Sicht verlor nach Auffassung des in Frankfurt/Main geborenen Sozialphilosophen jüdischer Herkunft, Theodor W. Adorno (1903–1969), das Bilderverbot auch im säkularen Zeitalter nicht an Bedeutung: „Das alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Daß man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein

solches Bild sei möglich." Ein Bild könne nicht mit der dargestellten Wirklichkeit identisch sein, da es zwischen ihr und dem Bild eine nicht überbrückbare ästhetische Differenz gebe; das Bild repräsentiere eine eigene Wirklichkeit (Reichert 2008). Adorno geht noch weiter, indem er nämlich die Angemessenheit und Möglichkeit der ästhetischen Repräsentation nach Auschwitz infrage stellte. Auschwitz stellte für Adorno das biblische Verbot des Bildes auf eine neue theoretische Grundlage, die er freilich später relativierte (Adorno 1982, 355). Die jüdische Identität vieler Protagonisten der 1923 begründeten „Frankfurter Schule" führte sie zur Ambivalenz gegenüber der Mimesis und zur Bevorzugung der Abstraktion. Für Adorno erfüllte die nicht referenzielle als auch nicht figurative Abstraktion das alte Verbot des Götzenbildes: Sie biete eine ästhetische Repräsentation an, die vermeide, was Auschwitz und das Alte Testament ausdrücklich verbieten würden. Abstraktion würde Repräsentation ohne Gestaltung ermöglichen. In der jüdisch-marxistischen Tradition sei nicht so sehr das Erzeugen von Bildern von ethischer Relevanz, sondern ihre Verherrlichung. Adorno wandte sich daher gegen den Aspekt des Vergnügens im Bildbetrachter und trat weniger für eine hebräische Ethik der Kunst oder der Kunstproduktion ein als vielmehr für eine Ästhetik des Schauens. Er schob die Verantwortung weg vom Objekt und hin zum Betrachter und interpretierte das Zweite Gebot im Sinne eines Tabus jeglicher Art von sinnlicher und lustvoller Beziehung zum Bild (Saltzman 1999, 67–71).

Das zweite alttestamentarische Verbot des Götzenbildes wurde im Judentum im Vergleich zu den beiden anderen Schriftreligionen am radikalsten ausgelegt und führte schließlich durch die Erfahrungen des Babylonischen Exils im 6. vorchristlichen Jahrhundert zu einer weitgehenden Abstinenz von figürlichen Darstellungen. Wie gezeigt werden konnte, wurde diese Zurückweisung der figürlichen Repräsentation nicht immer in aller Schärfe durchgehalten, da die jüdischen Diasporagemeinden mit sich immer wieder verändernden Kontexten konfrontiert waren. Daher gibt es bis in das 19. Jahrhundert – wenngleich in Summe auch nur sporadische – Belege für die Nichtbeachtung des Bildertabus. Hinsichtlich der dreidimensionalen Darstellung blieb das Judentum jedoch konsequent anikonisch, bis schließlich die jüdische Emanzipationsbewegung sich der Dreidimensionalität um die Mitte des 19. Jahrhunderts öffnete. Während sich das orthodoxe Judentum weiterhin dem Bild verschloss, begann im fortschrittlichen Judentum eine breite Auseinandersetzung mit der Visualität im Allgemeinen und dem Bild im Speziellen. Während die jüdischen Diasporagemeinden ständig von christlichen Bilderwelten umgeben waren, blieb die islamische Gemeinschaft von solchen weitgehend abgeschottet. Dies mochte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass sich die Ablehnung des Bildes nicht in ähnlicher Schärfe wie im Judentum manifestierte.

3. Kapitel: Bilderskeptischer Islam

> „O ihr, die ihr glaubt, der Wein, das Glücksspiel, die Opfersteine und die Lospfeile sind ein Greuel von Satans Werk. Meidet es, auf daß es euch wohl ergehe." (Sure 5:90, zit. nach A.T. Khoury)

Nach islamischem Selbstverständnis war Mohammed (ca. 570–632) der letzte Prophet auf Erden; er habe die Mission zu erfüllen gehabt, Glaubensinhalte endgültig richtigzustellen, welche von den beiden älteren abrahamitischen Religionen falsch ausgelegt worden wären. Das Problem der bildhaften Repräsentation war für ihn und für islamische Theologen nach ihm lange Zeit kein zentrales Thema, obwohl im angrenzenden Byzantinischen Reich die Ikone und die Reliquienverehrung in jener Zeit einen merklichen Aufschwung erlebten. Erst als die arabisch-islamische Expansion sich im Verlauf des 7. Jahrhunderts auf christliche Gebiete ausdehnte, wurde die muslimische Führung allmählich zu einer Klarstellung in Bezug auf die Bilder herausgefordert.

Wie es scheint, waren in der Frühzeit des Islam drei wesentliche Prinzipien unwidersprochen geblieben: 1. Die Verehrung von Götzenbildern ist verboten; 2. Bilder sind unrein; und 3. ein Bild kann Gott nicht vertreten. Im Unterschied zur Bilderfreundlichkeit der orthodoxen Kirche, welche die Ikone dem verschriftlichten Wort gleichsetzte, wird man daher wohl von einer grundsätzlichen Bilderfeindlichkeit, nicht jedoch von einem Bilderverbot sprechen können, da der Bildgebrauch im privaten Bereich nicht ausgeschlossen wurde (Naef 2007, 25–32). Ähnlich wie im Judentum bezieht sich das islamische Bilderverbot neben Darstellungen Gottes auf solche von Menschen und Tieren, also auf Wesen, die atmen können. Pflanzen und Gegenstände fielen nicht unter das Verbot.

Wie eingangs gezeigt werden konnte, war der Alte Orient von Bildern geprägt gewesen; daneben gab es jedoch auch immer wieder anikonische Strömungen, die zwar Kultgegenstände – etwa Meteoriten –, aber keine Bilder verehrten. Letzteres war offensichtlich auch in der vorislamischen arabischen Welt, welche die Bilderverehrung auch nicht kannte, sondern lediglich jene von unbehauenen Symbolsteinen oder kleinen Statuen, der Fall. Der junge Islam als monotheistische Religion war bestrebt, die Verehrung des einzigen und unsichtbaren Gottes durchzusetzen. Der Koran spricht sich daher konsequenterweise gegen die Verehrung von Opfersteinen aus, nicht jedoch gegen die Bilderverehrung (ebd., 11–22).

Aussagen in den Hadithen (die Worte und Äußerungen des Propheten, bei den Schiiten auch jene der Imame), die erst zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert von Sunniten und Schiiten schriftlich niedergelegt wurden und gleich nach dem Wort Gottes rangieren, waren hinsichtlich des Bildes bereits deutlicher. Ihre relativ späte schriftliche Fixierung lässt Zweifel darüber aufkommen, ob es sich um authentische Aussagen des Propheten handelt. Wie auch immer: Die Prophetenüberlieferungen zum Bild lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: 1. Bilder werden als Götzenbilder aufgefasst, die einen Gebetsort beschmutzen – der Prophet hatte rund 360 Götzensymbole auf und rund um die Kaaba entfernen lassen, bevor er sich zum Gebet niederbeugte. 2. Eine figürliche Darstellung ist jedoch nicht absolut verboten. Befindet sie sich vor dem Angesicht des Betenden, ist sie abzulehnen; befindet sie sich jedoch etwa auf dem Boden (auf Teppichen), den man mit Füßen tritt, kann sie toleriert werden. 3. Maler, die ein Wesen kreieren, das Gottes Schöpfung ähnelt, maßen sich Göttliches an – nämlich dem Wesen Leben einzuhauchen; daraus ergibt sich die Sünde der Unbescheidenheit. 4. Bilder zu malen ist nur erlaubt, wenn sie kein menschliches Leben nachahmen (ebd.).

Wie war es zur bilderfeindlichen Wende im islamischen Kalifat gekommen? War es das Bedürfnis, den Islam noch stärker vom Christentum abzugrenzen, oder fürchtete man die magischen Aspekte des Bildes? 1898 entdeckte der tschechische Orientalist, Theologe und Schriftsteller Alois Musil (1868–1944) die im frühen 8. Jahrhundert errichtete Befestigungsanlage von Qusayr ʿAmra in Ostjordanien. Das Bemerkenswerte an dieser Anlage ist erstens, dass sie entweder vom damaligen Umayyaden-Kalifen Al-Walid I. (707–715) oder einem seiner Söhne und Nachfolger errichtet, und zweitens, dass sie mit figürlichen Fresken versehen worden war; diese zeigen unter anderem Jagdszenen, nackte Frauen, den Kalifen und andere Herrscher. Durch diese Entdeckung wurde die Diskussion über das angebliche oder tatsächliche islamische Bilderverbot aktualisiert. Die dominierende historische und politische Erklärung ist, dass die figurative Darstellung im frühen islamisch-arabischen Reich eine Fortführung der byzantinischen Tradition darstellte, aber knapp ein Jahrhundert nach dem Tod des Propheten verboten und durch die arabische Schrift und Koranzitate ersetzt wurde. Dieser Prozess soll offiziell durch die Ausgabe von Münzen ohne die im Römischen und Byzantinischen Reich üblichen Herrscherporträts, sondern mit einer Koraninschrift eingeleitet und später von Rechtsgelehrten begründet worden sein, um nach der Eroberung einer Reihe von nicht islamischen Gebieten die islamische Identität zu festigen. Bereits wenige Jahre nach der Errichtung von Qusayr ʿAmra erließ der Kalif Yazīd II. (720–724) im Jahr 721 ein erstes bilderfeindliches Edikt, das hauptsächlich aus christlichen Quellen bekannt ist, weil in erster Linie die unterworfene christliche

Bevölkerung davon betroffen war. Die christlichen Quellen interpretieren dieses Edikt nicht so sehr als Ausdruck von islamischem Ikonoklasmus, sondern einer einsetzenden und lang andauernden Christenverfolgung (Sadria 1984, 99–102) – eine Interpretation, die mitunter bezweifelt wird.

Eine andere These lautet, dass im ersten islamischen Jahrhundert die arabischen Eroberer in Kontakt mit der fantastischen Bilder- und Formenwelt des Mittelmeerraums und des Irans gekommen seien, der sie etwas Eigenes entgegenstellen mussten. Sie übernahmen Elemente und entwickelten Neues; sie waren jedoch rigoros, wenn es um die Darstellung von Lebewesen ging – nicht nur in der offiziellen Kunst, sondern auch in der privaten. Ab dem 8. Jahrhundert hätten islamische Theologen dies mit einer koranischen Neuinterpretation und einer solchen des Prophetenlebens begründet. Bis dahin seien sie dem Bild indifferent gegenübergestanden. Wie kam es von dieser Indifferenz zur Ablehnung? Wie es scheint, erfolgte die Begründung erst nach der teilweisen Entfernung von Bildern und nicht zuvor. Der Einfluss von konvertierten, bilderfeindlichen Juden könne gegeben gewesen sein, erkläre jedoch nicht alles. Stattdessen sollte eher von einer ursprünglichen Beeinflussung der Araber durch die in der Expansionszeit dominierende byzantinische Kunst ausgegangen werden: Der Islam hätte versuchen können, sich an dieser zu messen und eigene Formen zu entwickeln, aber die Araber hätten auf keine eigene Bildtradition aufbauen können. Da der Islam der christlichen Bilderwelt nichts Gleichwertiges entgegensetzen konnte, habe er sich gegen das Bild entschieden (Grabar 1973, 96–99).

Die einschlägige Literatur greift allerdings noch einen weiteren Aspekt dieses Problems auf: Die dominierende Haltung jener Zeit war, dass die bildliche Repräsentation als identisch mit dem Repräsentierten erachtet wurde. Dieser magische Bildgedanke sei im vorislamischen Arabien noch präsent gewesen. Die muslimische Haltung dazu war, die magische Kraft des Bildes als eine Irreführung zu verstehen (ebd., 99 ff.).

Eine abschließende Überlegung weist darauf hin, dass es unter der Kalifendynastie der Umayyaden (661–750) außerhalb Arabiens lediglich zu einer größeren Attacke gegen christliche Bilder, nämlich jener unter dem erwähnten Kalifen Yazīd II., gekommen sei. Der Umstand, dass diese Bilderzerstörung außergewöhnlich gut sowohl von christlichen als auch von islamischen Quellen dokumentiert ist, ließe darauf schließen, dass dieser Schritt als ungewöhnlich erachtet wurde. Im frühen Islam sei es nicht gegen die bildliche Repräsentation als solche gegangen, sondern darum, was repräsentiert wurde: Es störte die Muslime nicht so sehr, dass Jesus dargestellt wurde, sondern eher, dass die Christen Gott zum Menschen machten. Sie hatten speziell Einwände gegen das Kreuz als Zeichen des Todes

(und der Wiederauferstehung Jesu), weil es gleichzeitig auch das Symbol des Byzantinischen Reichs war. Das Kreuz als religiöses und politisches Symbol wurde stärker verfolgt als jegliche bildliche Repräsentation. Nachdem Damaskus 636 von den Arabern erobert worden war, wurde nach einiger Zeit das Aufstellen neuer Kreuze im öffentlichen Raum verboten. Die jüdische Bevölkerung nahm dies zum Anlass, Kreuze zu zerstören. Sie wurde jedoch bestraft, weil lediglich die demonstrative Zurschaustellung des Kreuzes verboten worden sei, nicht jedoch die Kreuze auf Kirchen (King 1985, 267–271).

Diese Diskussion lässt den oben erwähnten Schluss zu, dass die Bilderfrage erst durch die Eroberung des byzantinisch-christlichen Nahen Ostens und des sassanidischen Persiens virulent wurde. Dadurch wurde der bildlose Islam mit dem Bild konfrontiert. Diese Begegnung führte anfänglich zu keinem eindeutigen Ergebnis, endete jedoch schließlich damit, dass die Nichtdarstellbarkeit Gottes in den Hadithen ab dem 9. Jahrhundert auch auf Gottes beseelte Schöpfung ausgeweitet wurde. Damit erhielt das Zweite Gebot größere Bedeutung. Daher wird es notwendig sein, im ersten Kapitelabschnitt das Verhältnis des Islam zum Bild in die klassische Zeit (9.–13. Jahrhundert) weiterzuverfolgen und auf die Sehtheorie Alhazens Bezug zu nehmen. Das zweite Unterkapitel geht auf die Kalligrafie ein. In diesem wird darauf verwiesen, dass die frühe Schriftentwicklung ohne das Bild nicht zu denken ist, stellten doch die frühen Schriftzeichen nichts anderes als aneinandergereihte Bilder dar, die eine in Ton, Stein oder auf Papyrus fixierte Botschaft bewahrten. In einem langen Entwicklungsprozess sollten sich daraus abstrakte Schriftzeichen entwickeln. Die Bildschrift sollte in Form der Kalligrafie insbesondere im Islam eine Revitalisierung erfahren – in der heiligen arabischen Schrift und Sprache. Im dritten Unterkapitel schließlich werden die teils offenen, teils sehr zögerlichen Übernahmestrategien westlich inspirierten Kunstschaffens in islamischen Ländern skizziert.

Islam und Bild – Alhazen

Anders als im Christentum kann im Islam (zumindest nicht im sunnitischen) und im Judentum die Wirklichkeit Gottes als Mensch nicht dargestellt werden. Allah und Jahwe offenbarten sich im Wort bzw. in der Schrift. Das ideelle Wesen des Göttlichen ist daher visuell nicht erfassbar. Der Islam kennt weder das Gottesbild noch lange Zeit eine naturgetreue Darstellung der Welt. Wie oben ausgeführt, fehlte es im frühen Islam nicht an ikonophilen Kräften. Selbst die sunnitischen Umayyaden-Kalifen waren, wie oben angedeutet, noch durchaus bilderfreundlich

gewesen. In ihrer Zeit entstand eine Reihe von Bauten mit reichem Bilderschmuck. Während man in den Sakralbauten Rücksicht walten ließ, findet sich in weltlichen Palästen figürliche Darstellung zuhauf (ebd., 23–33). Auch unter den ersten Abbasiden-Kalifen (ab 750)[12] wurden noch figürliche Darstellungen angebracht. Es gab sie jedoch, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht in Moscheen.

Die figuralen Mosaiken der ersten Umayyaden-Moscheen wurden in der späteren Kunst nicht wiederholt. Der relativ offene Zugang zu den Bildern in der Anfangszeit ist auch dem Einfluss der Mutaziliten sowie den christlichen Assyrern und syrisch-orthodoxen, vorchalkedonischen Jakobiten als Übersetzern altgriechischer Werke zuzuschreiben (Papadopoulo 1977, 53). Den christlichen Assyrern, Anhängern des orthodoxen Patriarchen von Konstantinopel, Nestor (428–431), konnten nach dessen Absetzung aufgrund unterschiedlicher Auffassungen über die Natur Christi wegen ihrer Siedlungsgebiete außerhalb des Reichs (im heutigen Iran und Irak) die Konzilsbeschlüsse von Ephesos (431) nicht aufgezwungen werden. Ihre Nachfahren übersetzten im Auftrag der späteren arabischen Eroberer Werke aus dem griechischen Altertum in das Arabische und Syrische. Bei den Mutaziliten handelte es sich um eine rationalistisch ausgerichtete Strömung im Islam, die im 8./9. Jahrhundert ihren größten Einfluss ausübte. Sie vertrat die Auffassung, dass der Koran den sich verändernden Zeiten angepasst werden müsse – ein Gedanke, der von den Schiiten begrüßt, von den Sunniten hingegen abgelehnt wurde (Kaser 2011, 447).

Dies bedeutet also, dass Figürlichkeit aus dem Kult grundsätzlich ausgeschlossen war; es gab sie dennoch, wenngleich nur in bestimmten Regionen der islamischen Welt mit entsprechenden Traditionen. Die Verlagerung des Kalifats etwa von Medina nach Damaskus (661) hatte Folgewirkungen, da hier der Islam auf eine verwurzelte christliche Bildtradition stieß. Die große Moschee von Damaskus sowie der Jerusalemer Felsendom blieben ohne figürliche Darstellungen; anders verhielt es sich jedoch mit weltlichen Herrschaftshäusern, die teilweise ganz in der Tradition spätantiker Figürlichkeit standen. Selbst unbekleidete Frauen wurden dargestellt. Die Umayyaden-Kunst bediente sich aller vorgefundenen Stilelemente der Region. Mit der Verlegung der Hauptstadt nach Bagdad (762) stieß man wiederum auf sassanidische visuelle Traditionen und integrierte sie in die islamische Kunst. Gebrauchsgegenstände konnten figürliches Aussehen haben; so hatten etwa Wasserkannen und Weihrauchgefäße die Form von Tieren (Naef 2007, 33–51, 68 f.).

12 Die Abbasiden, die sich von Abbas, einem Onkel des Propheten, ableiteten, folgten den Umayyaden als Kalifendynastie.





Bild 13: Stuckrelief aus Khirbat al-Mafdschar, Jordanien (ca. 743). Diese Darstellung einer Tänzerin ist eines der ältesten Beispiele islamischer Rundplastik

Bild 14: Ausschnitt aus dem Fußbodenmosaik im Thronsaal von Khirbat al-Mafdschar, Jordanien (ca. 743)

Wir können widersprüchliche Entwicklungen konstatieren: Während die sunnitischen Hadithen ab dem 9. Jahrhundert bereits eine ablehnende Haltung dem Bild gegenüber einnahmen, waren andere theologische Strömungen bis in das 13. Jahrhundert dem Bild gegenüber noch offen. Manche lehnten nur die Darstellung Gottes ab; selbst dreidimensionale Darstellungen wurden unter dem Einfluss der Mutaziliten nicht grundsätzlich abgelehnt (Naef 2007, 22–25).

Einige große literarische Werke jener Zeit erwiesen ab dem 13. Jahrhundert in Prunkausgaben auch ihren Stiftern Referenz, indem sie das Kalifenbild auf den ersten Seiten anbrachten. Es handelte sich allerdings um Repräsentationsbilder, in denen der Kalif nicht als Mensch von Fleisch und Blut, sondern sinnbildlich als Machtträger in seinem vollen Glanz dargestellt wurde: Er wurde stets inmitten seines Hofstaats in zeremonieller Haltung mit Waffe und Wasserpfeife in der Hand wiedergegeben. Zu Füßen des Herrschers sitzen als Thronwächter zwei Löwen; auch Szenen aus dem Alltag wurden in das Bild einbezogen (İpşiroğlu 1971, 39–45). Es war also in der Malerei möglich, unter Vermeidung individueller Züge allgemeine Menschentypen, Ideen oder Konzepte darzustellen; das wirklichkeitsgetreue Porträt wurde hingegen abgelehnt (Papadopoulo 1977, 56–60). Als die mündlich überlieferten Hadithen ab dem 9. Jahrhundert schriftlich fixiert wurden, dürfte sich das Verbot der Nachahmung belebter Wesen bereits allgemein durchgesetzt haben. An-Nawawī (1233–1278), ein herausragender und frommer sunnitischer Gelehrter, urteilte, dass nur „Bilder, die Schatten werfen", also Statuen, verboten seien, denn diese würden in noch vollkommenerer Weise als das zweidimensionale Bild lebende Wesen nachahmen (ebd., 55 f.).

Die ältesten illustrierten literarischen und wissenschaftlichen Buchmanuskripte stammen aus Syrien und dem Irak (12./13. Jahrhundert). Mit der vorübergehenden mongolischen Eroberung (Mitte des 13. Jahrhunderts) verlagerte sich jedoch die

Herstellung illustrierter Manuskripte – etwa in das mamlukische Ägypten[13]. Im Iran konnte die Miniatur bereits auf eine lange sassanidische Tradition zurückblicken. In der Zeit der mongolischen Il-Khane (1256–1335), die den Islam annahmen, vermischten sich christliche (byzantinische und armenische), islamische und fernöstliche Elemente. Die Miniaturenmalerei erlebte in dieser Zeit eine erste Blüte und wurde zur Vorläuferin der schiitischen persischen Schule im 16. Jahrhundert. Erste illustrierte Erzählungen aus dem Leben des Propheten waren bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts erschienen. Das älteste erhaltene Bildnis Mohammeds befindet sich jedoch in einem im türkischen Konya im Jahr 1250 illustrierten Manuskript. Die Figürlichkeit machte auch vor dem sakralen Raum nicht halt. Das Portal der Hauptmoschee im anatolischen Divriği wurde 1228/29 mit einem Doppelreifen-Relief geschmückt und auf Teppichen wurden stilisierte Drachen dargestellt. Dabei handelt es sich jedoch um eine Ausnahme. Im Allgemeinen wurde der sakrale Raum mit beinahe ikonisch wirkenden Kalligrafien geschmückt (ebd.).

Vor diesem Hintergrund muss das Denken des arabischen Mathematikers Alhazen (Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham) (965–1039/40) gesehen werden, der am Höhepunkt arabischen Wissenschaftsinteresses für die Antike eine Lehre der Optik bzw. eine Sehtheorie entwickelte, die es verdient, besonders hervorgehoben zu werden. Der im irakischen Basra Geborene erfand in seinen Experimenten die Dunkelkammer bzw. *Camera obscura* (wieder) und stellte die Erkenntnisse Euklids (ca. 330–275) und Ptolemaios (100–178) auf eine neue Grundlage. So etwa widerlegte er die Ptolemaios'sche geozentrische Planetentheorie und löste einige mathematische Probleme, die der große Mathematiker der Antike, Euklid, ein gutes Jahrtausend zuvor nicht zu lösen imstande war. Kepler und Galilei knüpften an Alhazens Überlegungen an und entwickelten sie weiter. Seine wichtigste wissenschaftliche Leistung war wohl seine optische Theorie, die für die muslimische Bildauffassung große Bedeutung erlangen sollte (Kaser 2011, 150 f.). Die von ihm entworfene Theorie schließt aus, dass das menschliche Auge die Realität wahrnehmen kann. Seine Lichtgesetze wurden Gegenstand der arabischen Sehtheorie (Belting 2008, 1–47).

Alhazen ging es nicht darum, eine kulturspezifische Theorie des Sehens zu entwickeln – im Gegenteil, er suchte nach den vom Individuum unabhängigen allgemeinen Gesetzen des Sehens und des Lichts auf der Grundlage mathematischer Gleichungen und geometrischer Beweise. Um seine Hypothesen zu stützen, wandte er systematisch wiederholbare Experimente, etwa mit der Dunkelkammer,

13 Mamluken (1250–1517), eine ägyptische Herrscherdynastie, die aus einer von kaukasischen Sklaven gebildeten Elitetruppe hervorging.

an und ist daher als ein früher Vorläufer der modernen Naturwissenschaften anzusehen (Bradley 2007, 11 f.).

Wenn bis zu seinen Erkenntnissen nicht eindeutig geklärt war, ob Sehstrahlen von den Gegenständen oder vom Auge ausgingen, so konnte er, kurz zusammengefasst, ein für allemal beweisen, dass die Lichtstrahlen von den Gegenständen ausgehen. Im Unterschied jedoch zu Vorläufern dieser Theorie, die der Auffassung waren, dass ganze zusammenhängende Bilder auf das Auge übertragen wurden, wies er nach, dass der sichtbare Gegenstand punktuell aufgelöst durch Lichtstrahlen das Auge erreichte. Es waren also nicht physikalische Formen, die von den gesehenen Objekten zum Auge wanderten, sondern Lichtstrahlen. Darauf aufbauend konnte Kepler nachweisen, dass diese Lichtstrahlen auf der Netzhaut ein seitenverkehrtes und gestürztes Bild des gesehenen Gegenstandes auf der Basis einer *Camera obscura* produzierten (Lindberg 1987, 117, 358; Steffens 2007, 63).

Während die arabische Wissenschaft in Alhazen'scher Tradition auf das Licht konzentriert war, wurde in der westlichen Tradition die Befassung mit der Betrachterperspektive zentral. Anders formuliert kann zwischen der Vermessung des Gegenstandslichts in arabischer Tradition und der Vermessung des Blicks in der westlichen Neuzeit unterschieden werden. Im Westen wurde eine kulturspezifische Denkweise entwickelt, die sich in Bildern ausdrückte, während die arabisch-islamische Sehtheorie die Bilder geringschätzte. Alhazens Schlussfolgerung aus seinen Experimenten stützte den Bildskeptizismus, da er nachzuweisen glaubte, dass das über unzählige Lichtstrahlen transportierte Bild im Gehirn und nicht im Auge entstand. Individuelle Erfahrungen seien dafür verantwortlich, wie und was Menschen sehen würden. Bilder seien Trug und ihre Wahrnehmung daher von Irrtümern geprägt (Steffens 2007, 73): Wozu sollte man Bilder erzeugen, wenn sie dann von den Menschen unterschiedlich gesehen werden würden?

Die arabisch-islamische Sehtheorie geht von Sehstrahlen, die ein Mosaik von kleinsten Sehmerkmalen, die punktweise an das Auge gebracht werden, aus. In westlicher Tradition wurde der passive zum aktiven Blick. Es entstand ein messbarer Raum, der im jeweiligen Standpunkt des Betrachters seinen Ausgangspunkt hatte. Nach Alhazen entstanden Bilder nicht im Auge, sondern im Gehirn; dieses lasse sich nicht durch äußere Sinne wie etwa das Auge leiten. Für ihn war das Sehbild ein mentales Bild; ein analoges konnte er sich nicht vorstellen. Ein mit der Hand gefertigtes, scheinbar analoges Bild konnte nur eine Fälschung sein: Das Auge kann keine integralen Bilder empfangen, sondern lediglich den optischen Reiz für punktuelle Sehformen liefern – also nur den Rohstoff für Bilder. Perspektivische Bilder konnten daher, als sie in der arabischen Welt bekannt wurden, nur als Fälschungen der Schöpfung klassifiziert werden (Belting 2008, 11–47).

Im Sinne der arabischen Sehtheorie konnte es die Perspektive des Betrachters und der Betrachterin nicht geben. In dieser wurde von einem bestimmten Punkt aus die gesehene Welt durchgerechnet. Die beiden Kulturen unterschieden sich des Weiteren darin, welche Rolle die Mathematik in der Kunst einnahm. In der westlichen Ästhetik dominierte diese über die sinnliche Welt; in arabischer Sicht war das Verhältnis umgekehrt. Die Perspektive trennte auch die arabische von der westlichen Geometrie. Die arabische war nicht auf den menschlichen Blick bezogen, sondern wurde als autonom erachtet. Im Westen dominierte ab dem 17. Jahrhundert das technische Bild mit seiner Dominanz der Mathematik und der darstellenden Geometrie, während in der arabischen Welt die reine Geometrie vorherrschend blieb. Darstellende Geometrie bedeutete, dass die Dinge vom Auge ausgehend betrachtet wurden. Es geht also nicht um die Größe des Gegenstands an sich, sondern um seine Größe in Relation zum jeweiligen Blick; der geometrische Blick wurde berechenbar. In der reinen Geometrie wird das Auge als täuschbar aufgefasst; nur die Gegenstände haben einen berechenbaren Platz im Raum (ebd.). Man kann in Zusammenhang mit der arabischen Kultur von einer dargestellten im Gegensatz zur darstellenden Geometrie des Westens sprechen. Im Gegensatz zur darstellenden Geometrie, deren Methode es war, Bilder perspektivisch zu repräsentieren, bestand die dargestellte Geometrie in der Repräsentation kosmischer Gesetze (ebd. 126 f.). Dies trug ab der Neuzeit zur Spaltung der Bilderwelten zwischen Islam und lateinischem Christentum bei.

In der zweiten Hälfte der Abbasiden-Epoche (750–1258) wurden die Werte und Kriterien, welche die arabisch-islamische Kultur und ihre Haltung zum Bild in der vorsäkularen Ära bestimmen sollten, formuliert: die Kunst, die Kalligrafie und Geometrie. Alhazen war in dieser Hinsicht ihr großer Vordenker. In der Frühzeit des Islam waren in sakralen Bauten unter dem Einfluss griechischer, koptischer und persischer Kunst figürliche Darstellungen noch üblich gewesen (Behrens-Abouseif 1998, 12). Nun setzten sich abstrakte Formen und Muster durch. Selbst Bäume und Pflanzen wurden in abstrahierter Form dargestellt. Das späthellenistische, sassanidische und christliche Bilderbe wich einer schematischen Bildersprache: Musikerinnen und Tänzerinnen wurden nicht mehr als Menschen aus Fleisch und Blut dargestellt, sondern als neutrale Figuren undefinierbaren Geschlechts (ebd., 146–151).

In der islamischen Kunst dominierten drei Genres: abstrakte Blumenmuster, die geometrische Kunst und die Kalligrafie. Die Entwicklungen im Osmanischen Reich sollten bis zu dessen Spätphase davon nicht grundsätzlich abweichen, wenngleich es einige Sonderentwicklungen zu beobachten gibt. Dazu gehört etwa die Neigung einzelner osmanischer Sultane, sich Porträts anfertigen zu lassen.



Bild 15: Gentile Bellini: Porträt Mohammeds II. des Eroberers (1480)

Der erste war wohl Mehmed II. (1444–1446, 1451–1481), der Eroberer Konstantinopels im Jahr 1453. Er schätzte die italienische Renaissancemalerei und ließ sich im Jahr 1480 vom venezianischen Maler Gentile Bellini (ca. 1429–1507) porträtieren. Das Porträt wurde der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht (heute ist es in der Londoner National Gallery zu bewundern). Einzelne osmanische Künstler setzten diese Tradition fort. Ganze Porträtserien des Herrscherhauses entstanden. Selim II. (1566–1574) ließ sich gar mit einem Weinglas in der Hand darstellen. Ob Mehmeds Porträt ein erster Schritt war, die Lockerung von islamischen Bildtraditionen von oben einzuleiten, muss dahingestellt bleiben. Sein Sohn und Nachfolger Bayezid II. (1481–1512) warf ihm jedenfalls vor, religionsfeindliche künstlerische Strömungen unterstützt zu haben (İpşiroğlu 1971, 130 ff; Naef 2007, 59–63).

Jahrhunderte später war es der Reformsultan Mahmud II. (1808–1839), der als erster Sultan sein Porträt halb öffentlich anbringen ließ: 1835 in der Militärakademie und 1836 in einigen Kasernen Istanbuls. Dies geschah drei Jahre vor der Erfindung einer kommerziell tauglichen Fotokamera. Weiter unten wird darauf Bezug genommen, wie die Sultane auf die Fotografie reagierten. Das Jahr 1836 markiert für die islamische Welt so etwas wie den Beginn eines Vorstadiums der modernen visuellen Kultur. Das Porträt zeigte den Sultan in einem westlich gestylten Armeerock anstatt im traditionellen Kaftan und mit einem Fes statt einem Turban auf dem Kopf. Die feierliche Anbringung des Bildes wurde von einer speziellen Zeremonie (Militärparaden, Musik und Feuerwerk) begleitet. Er selbst kam von seinem Palast auf einem Kaik, um der Zeremonie beizuwohnen. In dieser Nacht wurden das Innere und das Äußere der Kasernen durch eine Reihe von Kerzen beleuchtet und ein Feuerwerk gezündet. Als Reaktion protestierten einige Stadtviertel gegen die Verletzung islamischer Gebote. Anlässlich seines Todes wurden diese Porträts bedeckt, offensichtlich um eine trauernde Bilderverehrung zu vermeiden. Aber mit der Zeit wurde man die Sultansbilder gewohnt, und in der Regierungszeit seines Sohnes Abdülmecid (1839–1861) wurden sie häufiger (Cizgen 1987, 13 ff.; Shaw 2011, 26 f.).

Im Unterschied zu den osmanischen Eliten galt für die muslimische Bevölkerung in den Balkanprovinzen die Malerei um diese Zeit noch als ein Werk des Satans. Diese Einstellung bekam etwa der britische Landschaftsmaler und Schriftsteller Edward Lear (1812–1888) zu spüren, als er im Jahr 1848 die nordgriechischen und albanischen Gebiete bereiste, um Landschaften und Objekte wie etwa Moscheen zu malen. Seine Arbeit in den dichter bewohnten Siedlungen war ohne Eskorte nicht möglich. Nicht selten wurde der malende Lear attackiert und sogar mit Steinen beworfen, wie etwa seinen Tagebuchaufzeichnungen aus dem mittelalbanischen Städtchen Elbasan für den 26. September jenes Jahres zu entnehmen ist:

> „Sobald ich mich hingesetzt hatte, um zu malen, kam – Bekir, meinen Beschützer, missachtend – die Bevölkerung Elbassáns, einer nach dem anderen und zwei um zwei hervor und wuchs zu einer mächtigen Menge an, und bald waren achtzig bis hundert Zuschauer versammelt, mit ernsthafter Neugier in jedem ihrer Blicke; und als ich so die bedeutendsten Gebäude skizziert hatte und diese erkennbar wurden, brach aus der Menge allgemein der Schrei ‚*Schaitán!*‘[14] aus; und seltsamerweise nahm ein Großteil des Mobs die Finger in den Mund und pfiff wütend nach Art der Metzgerburschen in England.
> Ob das eine Art von Zauberformel gegen meine Magie war, weiß ich nicht; aber die absurde Situation – ich noch immer auf der Wallanlage sitzend und malend, während eine große Menge mich mit aller Kraft auspfiff – führte dazu, dass ich es unmöglich verhindern konnte, in einen Lachkrampf auszubrechen – eine Reaktion, für welche die Gegen[15] Verständnis zeigten, indem sie samt und sonders verzückt kreischten und die Wallanlage vor heiterer Fröhlichkeit hallte. Leider Gottes war dies nicht von langer Dauer, denn einer dieser lästigen Derwische – von denen es mit ihren grünen Turbanen in Elbassán jede Menge gibt – kam umgehend herauf und schrie mit all seiner Kraft ‚Der Teufel zeichnet!, der Teufel!‘ in meine Ohren; er ergriff mit einem düsteren Blick meinen Block, schloss ihn und zeigte zum Himmel, andeutend, dass Gott eine solche Pietätlosigkeit nicht zulassen würde.“ (Destani & Elsie 2008, 43; Übersetzung KK)

Dieses Beispiel zeigt, dass unterschiedliche Bildtraditionen aufeinanderprallten. Die offizielle osmanische Malerei hatte sich anfänglich am Stil der persischen Buchmalerei, wie sie unter der mongolischen Dynastie der Il-Khane (1256–1335) in Persien und Zentralasien entstanden war, orientiert. Der osmanische Sultan

14 Arabisch: „Teufel“.
15 Bewohner und Bewohnerinnen Nord- und Zentralalbaniens.



Bild 16: Aus der „Parade der Zünfte“: Die Zunft der *kemha*-Weber präsentiert ihre kostbaren und aufwendig gewebten Seidenstoffe (1583)

Selim I. (1512–1520) hatte das persische Täbris und Herat erobert und brachte dort tätige Künstler nach Istanbul, die den persischen Kunststil verbreiten sollten. Die osmanischen Maler entwickelten daraus jedoch auch eigenständige Besonderheiten. Anstatt mythische Geschichten oder Fabeln darzustellen, wurden siegreiche Schlachten der osmanischen Armee zum Lieblingssujet. Auch das Alltagsleben in seinen beruflichen, wissenschaftlichen und technischen Ausprägungen wurde Gegenstand der Malerei, die damit sehr wirklichkeitsnah wurde (Naef 2007, 59–63).

Die Buchmalerei wird neben der Kalligrafie als wichtigstes Genre der vormodernen osmanischen bildlichen Repräsentation gesehen. Sie umrahmte medizinische, historische, mythische, militärische und sogar religiöse Texte; der Koran selbst jedoch blieb unillustriert. Im Gegensatz zu häufigen Interpretationen waren figurale Repräsentationen nicht verboten; sie durften allerdings nicht konkreten Personen ähneln. In den Miniaturen zeigten die Osmanen großes Interesse für das Alltagsleben der unteren Volksschichten und ihre Belustigungen. Die Künstler illustrierten Festbücher, die etwa aus Anlass der Beschneidung eines Prinzen zusammengestellt wurden, mit detailreicher Beobachtungsgabe (İpşiroğlu 1971, 130 ff.; Shaw 2011, 11).

Eines dieser Festbücher, *Das Buch der Feste,* bezieht sich auf ein Fest, das Sultan Murad III. (1574–1595) 1583 anlässlich der Beschneidung seines Sohnes Mehmed veranstalten ließ und das angeblich 52 Tage und Nächte dauerte. Es handelt sich dabei um eines der bedeutendsten Werke der osmanischen Buchmalerei. Jeder Tag war einem besonderen Ereignis gewidmet. Die feierlichen Umzüge der Zünfte dauerten 21 Tage. Die Art der Illustrationen lässt auf einen gewissen westlichen Einfluss schließen; die neuen Erkenntnisse der Anatomie und Perspektivenlehre blieben jedoch unberücksichtigt (İpşiroğlu 1971, 151–155).

Der Kanon des islamischen Kunstschaffens blieb bis in die Spätphase des Osmanischen Reichs auf Naturdarstellungen, geometrische Muster und typenhafte figurative Darstellungen beschränkt. Porträts der Sultane blieben der Öffentlichkeit verborgen. Wie noch zu zeigen sein wird, konnten bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts keine dreidimensionalen Kunstwerke produziert und öffentlich

aufgestellt werden. Es sollte jedoch klar geworden sein, dass die islamische Ablehnung des Bildes von Lebewesen nicht bedeutete, dass der Islam bilderlos war. In einer religiösen Atmosphäre, in der dem gesprochenen und geschriebenen Wort Zentralität zukam, konnte sich die Kalligrafie zu einer hohen Meisterschaft entfalten und sogar bildhafte Züge annehmen.

Bildschrift – die Kalligrafie

Das Zusammenwirken von Schrift und Religion hat im Islam (aber auch im Judentum) hohe sakrale Bedeutung. Aufgrund des weitgehenden Verbots bildlicher Darstellungen erhielt das Bild in der Schrift – die Bildschrift also – ebenfalls außergewöhnliche Bedeutung. Die göttliche Botschaft wurde dem Propheten angeblich durch den Erzengel Gabriel übermittelt. Der Prophet selbst soll nicht schriftkundig gewesen sein. Er teilte zuerst seinen Freunden und dann der wachsenden muslimischen Gemeinschaft die Botschaften Gottes mündlich mit. Seine Anhänger begannen die Botschaften aufzuzeichnen; die Aufzeichnungen wurden erst zwei Jahrzehnte nach seinem Tod im Jahr 653 schriftlich festgelegt. Damit war die Offenbarung kanonisiert und durfte nicht mehr verändert werden. Sie wurde in arabischer Sprache vermittelt, und die Dokumentation der 114 Kapitel erfolgte in arabischer Schrift, die dadurch sakrale Bedeutung erhielt. Je schöner das Wort Gottes kopiert wurde, desto größer die Gottgefälligkeit. Aus diesem Bestreben entwickelten sich standardisierte Varianten der arabischen Schönschrift bzw. der Kalligrafie, die das Bild ersetzen sollte. Das Bild in der Schrift weist eine bedeutende historische Tiefe auf, der es sich nachzugehen lohnt, bevor wir zur arabischen Kalligrafie zurückkehren.

Das Bild hatte im Alten Orient und in Alteuropa[16] neben den bereits erwähnten Funktionen auch Kommunikations-, Informations- und Traditionsfunktionen. Diese und das Wortbild gingen auf die Schrift über. In ihrer ursprünglichen Form ist die Ableitung der Schrift vom Bild nicht zu übersehen; die Wortbedeutung wurde bildhaft assoziiert. Daraus entwickelten sich allmählich abstraktere Formen der Keilschrift (Lippold 1993, 25 f.). Wie es scheint, erlangte die bildliche Repräsentation in der Schrift tendenziell dort große Bedeutung, wo der bildlichen Darstellung Beschränkungen auferlegt waren, und umgekehrt. Ersteres war insbesondere im Islam und Judentum der Fall, wo der Schrift religiöse Bedeutung zukam.

16 Ein häufig gebrauchter Terminus zur Bezeichnung europäischer Kulturen, die vor der angenommenen Zuwanderung und Überlagerung durch indoeuropäische Völker im 3. Jahrtausend bestanden.

In den frühen Schriftsystemen hingegen lässt sich vorerst eine Tendenz weg vom Bildhaften und hin zur Abstraktion feststellen, aber auch ein Bündnis zwischen Bild und Schrift, wenn wie im 1. Kapitel besprochen sumerische Herrscher auf ihren Statuen durch Inschriften zum Sprechen gebracht wurden.

Die Schrift wurde auf dem eurasischen Kontinent nur einige Male unabhängig voneinander und ohne auf ein Vorbild zurückzugreifen erfunden: von den „Alteuropäern“ auf dem Balkan in der zweiten Hälfte des 6. Jahrtausends (um 5300), den Ägyptern und Sumerern um ca. 3200 und den Chinesen um 1300. Wie es scheint, haben andere Völker auf diese Vorbilder zurückgegriffen und die Schriftzeichen ihren speziellen Bedürfnissen angepasst (Kaser 2011, 295).

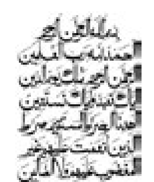
Erstaunlich früh ist die Benutzung von Schriftzeichen auf dem Balkan festzustellen, wo Menschen um etwa 6000 sesshaft geworden waren. An der mittleren Donau, wo sich die sogenannte „Vinča-Kultur“[17] entfaltete, wurde offenbar um 5300 die erste Bildschrift der Menschheitsgeschichte entwickelt. Man fand in Ausgrabungen beschriftete Tonfiguren; mehrheitlich stammen sie aus der Zeit zwischen 4500 und 4000, und die meisten von ihnen waren weiblich. Mit dem Untergang der alteuropäischen Kultur um die Mitte des 4. Jahrtausends und ihrer Überlagerung durch die indoeuropäischen Völker verfiel auch die Schrift. Sie verschwand jedoch nicht, sondern fand sich im altkretischen Schriftsystem, das als Linear A bezeichnet wird, wieder (ebd., 296).

Es gab allerdings noch kein Alphabet, sondern nur Bildzeichen auf noch geringem Abstraktionsniveau. Das frühe Schriftsystem der Sumerer etwa zwei Jahrtausende später umfasste mehr als 800 Bildzeichen. Der wichtigste Schritt in der Weiterentwicklung des Schriftsystems war die Erfindung des abstrakten Lautwertes. Ein Zeichen, das eine nominale oder verbale Bedeutung hatte, wurde nur mehr als Laut verwendet. Der nächste entscheidende Entwicklungsschritt war die Erstellung von Alphabeten in den phönizischen, syrisch-libanesischen Küstenstädten wie Tyros, Sidon, Beirut, Byblos und Ugarit. Die im zweiten Jahrtausend entstandenen unabhängigen Stadtstaaten experimentierten bereits mit einfacheren Silbenschriften. Diese Entwicklung wurde von den Phöniziern um ca. 1500 vollendet. Sobald klar wurde, dass man alle Worte mithilfe von ca. 20 Konsonanten zusammensetzen konnte, wurde es möglich, jede Sprache schriftlich darzustellen (ebd., 298 ff.).

Neben dem zunehmenden Gebrauch des abstrakten Alphabets wurde das erwähnte Bündnis zwischen Bild und Schrift in veränderter Form beispielsweise in

17 Benannt nach einem Ort an der mittleren Donau, unweit von Belgrad. Der Höhepunkt dieser Kultur war etwa zwischen 5400 und 4500.

Bild 17: Kalligrafie der Ersten Sure des Korans von Shalid Alam aus der Neuübertragung des Korans von Hartmut Bobzin (2010)



hebräischen Texten und in der arabischen und osmanischen Kalligrafie bis in die jüngste Zeit fortgesetzt. Die Kalligrafie als eine Form dekorativer Kunst wurde aus mehreren Gründen weiterentwickelt: Der wichtigste war die Bedeutung des Korans: Allen, die ihn lasen und niederschrieben, wurde Segen verheißen; die Feder galt als Symbol des Wissens. Kalligrafie war nicht bloße Dekoration, sondern Verehrung Gottes. Der zweite Grund lag in der Bedeutung der arabischen Sprache für den Islam. Die mystische Kraft, die einigen Worten, Namen oder Sätzen als Schutz gegen das Übel zugeschrieben wurde, trug zur Popularisierung der Kalligrafie bei. Sie wurde zumeist in zwei Varianten gepflegt: 1. in der kufischen (Kufa, eine irakische Stadt mit einer berühmten Schreibschule); diese Schrift war rechtwinkelig, wurde vielfach als Denkmalschrift eingesetzt und war in der Frühzeit des Islam (ab dem 8. Jahrhundert) sehr populär. 2. In der naschischen (Kursivschrift) Form sind ihre Buchstaben rund und kursiv (wie die heutige Schrift); nach einer Reform wurde sie ab dem 10. Jahrhundert zur populärsten Koranschrift (Saoud July 2005, 6–17).

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durften religiöse Texte ausschließlich mit der Schreibfeder verfasst werden. *Al-Qalam* bedeutet im Arabischen „Schreibrohr". Traditionell aus Bambus, wird es heute üblicherweise aus Kunststoff hergestellt. In der islamischen Kalligrafie fielen die Welten des Wortes und der Schrift zusammen. Die Aufforderung zum Gebrauch des Schreibrohres ist im Koran zweimal erwähnt und wurde somit ausdrücklich zum Instrument der göttlichen Offenbarung. Dies verlieh ihm hohe sakrale Bedeutung. Die kalligrafische Wiedergabe des Gotteswortes kann daher auch als eine bevorzugte Art der Nachahmung Gottes durch den Schreiber verstanden werden, und daher konnte jedes neu verfasste Exemplar als Abbild des im Himmel verwahrten Urkorans verstanden werden. Die Wiedergabe war an Handschrift und Schönschrift gebunden (Mitterauer 2006, passim).

Die arabische Schrift wurde im Islam also zur Verbildlichung des göttlichen Wortes und die Schönheit der Schrift oder des Buches überragte die Bedeutung eines nachahmenden Bildes. Die vollendete Schrift war sichtbares Zeichen der Kommunikation Gottes mit den Menschen; sie machte Gottes Wort sichtbar. Das Wort war ungeschaffen, das figurale Bild hingegen geschaffen. Lesen und Anschauen bildeten eine Einheit und geschahen anscheinend bilderlos; beides war auf ein Sein gerichtet, das unsichtbar bleiben musste und doch im Buch physisch

repräsentiert war. Die Schrift hatte die Aufgabe, zu vermitteln – eine Aufgabe, die sich von jeder Art Abbildung oder Ikonografie grundsätzlich unterschied. Sie setzte einen Übergang zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bzw. zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Schreiber verwiesen auf Undarstellbares, obwohl sie es mit visuellen Mitteln darstellten (Belting 2008, 81–88).

Arabische Sprache und Schrift haben Anteil am göttlichen Wesen und sind bis heute Ausdruck islamischer Identität. Die Kalligrafie ist dem christlichen Bild in seiner Bedeutung für die orthodoxe Kirche gleichzustellen. Sie gab dem Wort Gottes eine materielle Form und stellt gleichzeitig den wichtigsten Beitrag der Araber zur Bildenden Kunst im Islam dar. Islamische Ästhetik wurde hauptsächlich über eine wohlproportionierte Schrift ausgedrückt. Dem Wesir Ibn Muqlâ (885/886–940) wird nachgesagt, die arabische Kalligrafie als eigene Disziplin geschaffen zu haben; er entwarf eine neue Standardschrift auf der Basis von Proportionalität und unter Anwendung geometrischer Regeln. Eleganz und Schönheit wurden die ausschlaggebenden Kriterien, die Worte Gottes zu Ornamenten (Behrens-Abouseif 1998, 151–154).

Nach Auffassung des bereits oben erwähnten arabischen Gelehrten Alhazen (um 965–1039/40) hatte die Schrift genauso geometrisch zu sein wie ein Ornament. Erst durch seine Geometrie erhalte das Ornament wie auch die Schrift Bedeutung. Ornament wie Schrift bildeten ein semantisches Medium bzw. den Träger einer Botschaft, deren Entzifferung kulturelle Einübung voraussetzte. Der Schöpfer habe darin das Bausystem der Welt verschlüsselt. Die wohlproportionierte Schrift beruhte in seiner Zeit auf einer geometrischen Ordnung, wie sie der erwähnte Ibn Muqlâ entwickelt hatte. Diese Geometrie verlieh dem Korantext das Aussehen eines Dekors, wie es in der gesamten arabischen Welt verbreitet war (Belting 2008, 128 ff.).

Die Sakralisierung von Schrift und Schreibrohr führte zu einer hohen Entfaltung der Kalligrafie. Daher hat sich die islamische Welt lange Zeit dem Buchdruck widersetzt. Die erste Druckerei im Osmanischen Reich, die mit arabischen Lettern arbeitete, wurde 1727 in Istanbul eröffnet. Sie wurde von Ibrahim Müteferrika (gest. 1745), der ungarischer Abstammung war, geleitet. Eine der Auflagen, welche die Einrichtung der Druckerei ermöglichten, war, dass keine Bücher religiösen Inhalts gedruckt wurden. 1729 verließ das erste mittels beweglicher arabischer Lettern hergestellte Werk die Druckerei. Die Auflage der Werke blieb gering und daher der Verkaufspreis hoch. 1741 musste der Betrieb mangels Nachfrage, die nur durch Bücher religiösen Inhalts hätte gesteigert werden können, wieder geschlossen werden. Der Einführung des Buchdrucks war eine lange Diskussion vorangegangen. Der Kern des Problems war die vermeintliche Gefährdung des

Korans durch den profanen Buchdruck, schien doch einzig und allein die hoch entwickelte Kunst der Kalligrafie dem Wort Allahs gerecht zu werden. Es gab auch ökonomische Hintergründe, denn Tausende von Kopisten erwirtschafteten sich mit dem Kopieren des Korans ihren Lebensunterhalt. Sich gegen diese einflussreiche Lobby durchzusetzen, war nicht einfach. Es dauerte daher bis zum Jahr 1874, bis der Koran mechanisch vervielfältigt werden durfte. Die Gefahr, dass durch die Druckerpresse fehlerhafte Kopien entstehen würden, war bis dahin zu groß erschienen (Kaser 2011, 305 f.).

Die überragende Bedeutung der Kalligrafie als Visualisierungsinstrument in der islamisch-osmanischen Kunst sowie die Zurückweisung der individuellen Perspektive auf einen Wirklichkeitsabschnitt, das Tabu figürlicher Darstellung und die Ablehnung der Dreidimensionalität waren hauptsächlich dafür verantwortlich, dass die visuelle Repräsentation in der islamischen Welt eine andere Verlaufsgeschichte einschlug als im westlichen Europa ab der Renaissance. Da zumindest Dreidimensionalität und Perspektive auch militärische Bedeutung erlangten und die osmanische Armee spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur ihre frühere Überlegenheit gegenüber den Armeen des Westens und Russlands einbüßte, wurde die traditionelle Reserviertheit gegenüber visuellen aus westlichen Ländern stammenden Repräsentationsformen nicht aus künstlerischen Überlegungen aufgebrochen, sondern anfänglich aus militärischen.

Anfänge moderner Kunst

Die Modernisierungspolitik des Osmanischen Reichs ab 1839,[18] der bereits umfassende Reformen des militärischen Sektors vorangegangen waren, sollte im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Dynamik gewinnen, die schließlich auch den gesamten Bereich der visuellen Repräsentation erfassen sollte. Diese Reformen gingen von der gesellschaftlichen Elite aus und bestanden in der schrittweisen Übernahme westlicher visueller Technologien in Ergänzung traditioneller Praktiken. Bis zum Untergang des Reichs wurden traditionelle und westliche Visualisierungsstrategien teilweise parallel, teilweise ineinanderfließend praktiziert.

Diese Reformpolitik zog auch die partielle Neugestaltung des öffentlichen urbanen Raumes nach sich, in die in Ägypten auch Vollplastiken einbezogen wurden.

18 Die Neuordnung des Reichs war von tief greifenden Reformen im Heeres-, Justiz- und Verwaltungswesen gekennzeichnet. Die Untertanen jeglicher Religionszugehörigkeit wurden gleichgestellt und 1876 eine (kurzlebige) Verfassung eingeführt.

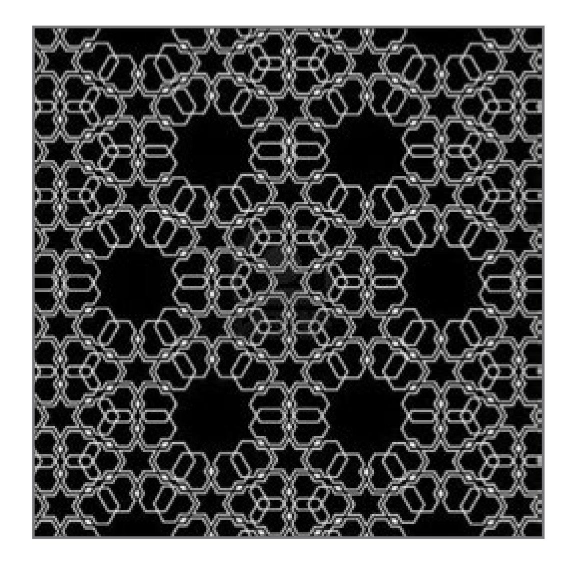


Bild 18: Arabisches geometrisches Muster

Die Statue im öffentlichen Raum stellte – insbesondere wegen ihrer Dreidimensionalität – einen eklatanten Bruch mit der muslimischen visuellen Tradition dar, der nicht konfliktlos überwunden werden konnte. Das erste in Kairo im Jahr 1835 errichtete Monument in Erinnerung an den 1798 in Kairo ermorderten Adjutanten Napoleons in Ägypten, Joseph Sulkowski, wurde von den erbosten Massen noch attackiert, da sie darin einen Verstoß gegen die religiösen Traditionen sahen (Naef 2007, 69–72). Diese Statuen standen außerdem auch symbolisch für die rigorose Europäisierungs- und Verschuldungspolitik der regierenden Dynastie. Im außerägyptischen Osmanischen Reich wurden zeit seines Bestehens keine monumentalen Denkmäler im öffentlichen Raum errichtet.

Ebenso revolutionär wie die Akzeptanz der dreidimensionalen Skulptur war jene der Perspektivität in der Malerei, die ebenfalls auf keinerlei diskursive Tradition zurückblicken konnte. Die Perspektive stand in starkem Kontrast zu einem Grundelement der islamischen visuellen Kultur, das im potenziell unendlichen Oberflächenmuster *(girih)* bestand. Dieses wurzelte in islamischen mystischen Traditionen und bestimmte sowohl die Alltagskunst der Teppichweberei und des Vasenschmucks als auch die Architektur. Dieses Muster geht anstatt von einem einzigen Blickwinkel von mehreren aus. Anstatt das Bild perspektivisch wie ein Fenster durch den Blickwinkel eines einzigen Betrachters zu begrenzen, wird eine Außenperspektive eingenommen, bei der die Bildfläche zu einem Fenster in die Unendlichkeit wird. Im Unterschied zur westeuropäischen ästhetischen Tradition ging man anstatt von einem einzelnen Betrachter, dessen Blickwinkel die Bildperspektive vorgibt, von einem dezentrierten Subjekt aus, das seinen inneren Blick dazu nutzt, in das Transzendente zu schauen (Shaw 2011, 6 ff.).

Der oben angedeutete Paradigmenwechsel der osmanischen visuellen Kultur im Verlauf des 19. Jahrhunderts stellte eher eine sinngemäße Transkription als eine buchstäbliche Transliteration des westlichen künstlerischen Textes dar, die den

übernommenen Praktiken eine andere Bedeutung verlieh (ebd., 9 f.). Die westliche Perspektivität wurde zwar im späten Osmanischen Reich übernommen; die traditionelle Bildideologie musste dadurch allerdings keineswegs über Bord geworfen werden. In der Inbezugsetzung von eigener Tradition und westlicher Moderne entstand ein neues Amalgam.

Die Übernahme westlicher Repräsentationstechniken erfolgte auf zumindest zwei Wegen. Die eine Spur führte über die Wandmalerei, bei der bereits existierende architektonische Designs in Formen der westlichen Malerei übersetzt wurden. Die Wandmalerei hatte in den Privathäusern der Elite eine lange Tradition, hielt aber auch in den Sultanspalast und selbst in Moscheen Einzug. Waren anfänglich hauptsächlich Früchte und Blumen dargestellt worden, wurden Ende des 18. Jahrhunderts Landschaftsdarstellungen sehr beliebt. Sie bildeten das erste Element westlicher Kunst, das in die osmanische visuelle Repräsentation aufgenommen wurde. Sie unterschieden sich von westlichen insofern, als die Perspektive und figürliche Darstellungen fehlten. Diese Kunstwerke waren auch nicht als Fenster in die reale Welt konzipiert, sondern als Ausblick auf die Idee einer Landschaft. Sie können jedoch insofern als ein Schritt in die Moderne gesehen werden, als sie die traditionelle Praktik der *Girih*-Muster hinter sich ließen (ebd., 13–19).

Der ausschlaggebende Weg in die Übernahme westlicher Bildtechniken erfolgte jedoch über die ab 1785 gegründeten Militärschulen, die Zeichenkurse einführten. Die 1795 gegründete Kaiserliche Marine-Ingenieursschule war die erste Ausbildungsstätte nach westlichem Muster; Geometrie und Geografie waren Teil des Curriculums. 1834 wurde die Istanbuler Militärakademie gegründet, die ihre Schüler zur Absolvierung von Zeichenkursen und ab 1847 zur Malerei als Teil der Offiziersausbildung verpflichtete. Die erste westlich orientierte Malergeneration setzte sich daher aus Offizieren zusammen und arbeitete für den Hof. Sie malte anfänglich Gemälde, Postkarten und Fotografien ab, bevor sie sich an die selbstständige Darstellung der Natur wagte (Naef 2007, 86–93; Shaw 2011, 32).

Auch die Ölmalerei wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts vom Westen übernommen und begann die Landschaftswandmalerei in den reichen Häusern der Elite zu ersetzen. Daneben gehörten jedoch Tafeln mit Koransprüchen in arabischer Kalligrafie weiterhin zum visuellen Repertoire. Während also diese Elemente traditioneller visueller Repräsentation weiterhin gepflegt wurden, mussten sie zunehmend ihren Platz mit Ölgemälden und Fotografien teilen, was eine signifikante Veränderung der visuellen Gewohnheiten markiert, wenngleich lediglich eine kleine Minderheit die Erfahrung dieser amalgamierten Moderne machte (Shaw 2011, 30 f.).

Nicht nur in Provinzstädten wie Beirut mit ihrer sich formierenden christlichen Bourgeoisie fanden Porträts in Öl gegen Ende des 19. Jahrhunderts starken

Zuspruch. In den Metropolen Istanbul und Kairo wurden erste Gemäldeausstellungen organisiert, etwa 1875 auf der Istanbuler Universität oder 1891 im Kairoer Opernhaus. In Istanbul wurde 1874 die erste private Kunstschule vom französischen Maler Pierre Désiré Guillemet (1827–1878) gegründet, und 1908 wurde in Kairo die erste arabische, westlich orientierte „Schule der Bildenden Künste" von einem Mitglied des Herrscherhauses ins Leben gerufen. Als Gründungsdirektor wurde der französische Bildhauer Guillaume Laplagne berufen. Für die Attraktivität dieser Ausbildungsstätte zeugt der Umstand, dass sich bereits im ersten Monat nach der Gründung 170 Studenten zur Ausbildung angemeldet hatten. Da sie allen Arabern offenstand, hatte diese erste Generation an ausgebildeten Künstlern nicht nur bestimmenden Einfluss auf das weitere Kunstschaffen in Ägypten, sondern auf das der gesamten arabischen Welt. Zu den ersten Studenten zählte auch Mahmoud Mukhtar (1891–1934), der als Vater der modernen arabischen Skulptur betrachtet wird (Shabout 2007: 21).

Eine autochthone, westlich orientierte Kunstszene konnte sich in dieser Phase allerdings noch nicht entwickeln. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bestand vor allem im arabischen Bereich Kunst in der Übernahme westlicher Entwicklungen. Speziell im Bereich der Malerei verdrängten zu Beginn des 20. Jahrhunderts westliche Kunstformen die traditionelle Kunst. Erst danach, in der Phase des Postkolonialismus, setzte eine Rückbesinnung auf die eigenen arabischen und vorislamischen Wurzeln ein. In den 1950er- und 1960er-Jahren entstanden Künstlerbewegungen, die westliche moderne Kunst mit regionalen Traditionen verschmolzen. Dies kam etwa in der Gründung der Bagdader Gruppe für moderne Kunst 1951 zum Ausdruck, die arabisch-vorislamische Traditionen mit westlichen Elementen verknüpfte (Naef 2007, 86–93; Shabout 2007, 17 f., 23 f.).

Anfänglich waren Fotografie und Porträtmalerei noch in enger Wechselwirkung gestanden. Viele Ölgemälde wurden nach der Vorlage von Fotos und Postkarten vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich, aus dem Westen hergestellt. Die Fotografie diente als Medium, da viele Maler noch immer eine reservierte Haltung gegenüber der unmittelbaren Imitation der Natur einnahmen. Diese Arbeiten hatten beinahe alle dasselbe Format und wurden aus demselben Material hergestellt. Ein beliebtes Motiv stellte der kaiserliche Yıldız-Palast nach Fotos aus dem Album Sultan Abdülhamids (mehr dazu 6. Kapitel, 3. Unterkapitel) dar (Shaw 2011, 34).

Diese Kultur des Imitierens änderte sich jedoch durch die Ausbildung junger Künstler im Ausland allmählich. Die meisten der einflussreichen frühen osmanischen Künstler wie die Alterskohorte von Osman Hamdi (1842–1910), Ahmet Ali (1841–1907) und Süleyman Seyyid (1842–1913) hatten ihre Ausbildung in Paris erhalten. Nach ihrer Rückkehr nach Istanbul spielte diese Troika eine zentrale

Rolle für die Verbreitung des westlichen Kunstverständnisses und leitete somit einen Bruch mit den lokalen Traditionen ein. Seyyid wurde Lehrer auf der Militär- und Medizinakademie. Hamdi gründete die Akademie der Bildenden Künste und wurde erster Direktor des Kaiserlichen Museums. Ali initiierte nicht nur die ersten Kunstausstellungen im Osmanischen Reich, sondern verkaufte auch Fotoreproduktionen und diente als Verbindungsmann zum Aufbau von Kunstkollektionen für den im europäischen Stil in den 1860er-Jahren errichteten neuen Sultanspalast (ebd., 50 f.).

Der öffentliche Raum des Osmanischen Reichs – vom autonomen Ägypten abgesehen – blieb frei von figürlichen Darstellungen (Kreiser 2005, 303). Wenige nicht figurale, thematische Denkmäler, wie etwa jenes, das an den russisch-osmanischen Freundschaftsvertrag von Hünkâr İskelesi (1833)[19] erinnern sollte, wurden außerhalb des Stadtzentrums, in diesem Fall in Beykoz am Bosporus, aufgestellt (Kreiser 1997, 104). Im Laufe der Regierung Sultan Abdülhamids II. (1876–1909) wurde der öffentliche Raum in allen Provinzen durch öffentliche Brunnen und Uhrtürme als Zeichen der Loyalität von Provinzgouverneuren und -notabeln bereichert. Eine Reihe von ihnen wurde im Jahr 1901 anlässlich des 25-jährigen Regierungsjubiläums errichtet. Diese Monumente vermieden die figurale Darstellung. Dies gilt auch für das originellste Monument in der islamischen Welt vor dem Ersten Weltkrieg, das gusseiserne Telegrafenmonument in Damaskus, das an die Herstellung der Telegrafenlinie zwischen Damaskus und den Heiligen Stätten erinnern sollte. Die Säulenspitze, auf der in Ländern des Westens üblicherweise der Herrscher platziert wurde, zierte eine Moschee (Kreiser 2002, 43). Eine Initiative in jungtürkischer Zeit, dem geistigen Vater der Verfassung von 1876,[20] Midhat Pascha (1822–1882), eine Statue im irakischen Basra zu errichten, wurde durch ein Rechtsgutachten des Muftis von Beirut zu Fall gebracht (ebd., 44).

Ausgenommen von diesem figuralen Tabu blieben lediglich die ägyptischen Städte Kairo und Alexandria; Ägypten stand seit der Machtübernahme des albanischstämmigen Muhammad ʿAli Pascha (1769–1849) ab 1805 im Rang eines Vizesultanats nur mehr unter formeller Oberherrschaft des Osmanischen Reichs und hatte seither eine wesentlich stärkere Europaorientierung eingeschlagen als das Osmanische Reich selbst. Der Enkel des ägyptischen Dynastiegründers, der osmanische Vizesultan Ismail Pascha (1863–1879), war wohl von seinem Besuch

19 Der Friedensvertrag Hünkâr İskelesi beendete den Kriegszustand zwischen Russland und dem Osmanischen Reich, der seit dem Krieg von 1828/29 geherrscht hatte.

20 Auf der Grundlage der ersten osmanischen Verfassung wurde ein Zweikammernparlament eingerichtet. 1878 wurde die Verfassung durch Sultan Abdülhamid II. wieder außer Kraft gesetzt; er regierte bis zur Jungtürkischen Revolution von 1908 autokratisch.

der Pariser Weltausstellung von 1867, wo er eine Reihe von Reiterstatuen bewundern konnte, so stark beeindruckt, dass er noch im selben Jahr beschloss, ähnliche Monumente in Erinnerung an seine Vorfahren – Großvater Muhammad ʿAli und Vater Ibrahim – in Alexandria und Kairo zu errichten. Die Reiterstatue Ibrahims wurde vom Franzosen Charles-Henri-Joseph Cordier (1827–1905) kreiert und 1872 in Kairo aufgestellt. Ein weiterer französischer Künstler, Henri-Marie-Alfred Jacquemart (1824–1896), war mit der Herstellung einer Reiterstatue Muhammad ʿAlis beauftragt worden. Sie traf per Boot im Sommer 1872 in Alexandria ein, wurde jedoch erst über ein Jahr später enthüllt. Zu diesem Anlass erschienen lediglich Ehrenträger zweiten Ranges. Die Statue in Kairo wurde allerdings im Urabi-Aufstand[21] 1882 stark beschädigt und gestürzt. Nach der Niederschlagung des Aufstands wurde sie jedoch wieder aufgestellt (Kreiser 1997, 107 f.).

Interessanterweise erlaubte auch der osmanische Sultan Abdülaziz (1861–1876), der ein Porträt von sich auf der Pariser Weltausstellung von 1867 ausstellen ließ (Roberts 2002, 192), die Anfertigung einer Büste und einer Reiterstatue von ihm durch den englischen Bildhauer Charles Fuller (1830–1875). Er saß nie Modell, und so musste der Künstler versuchen, bei öffentlichen Auftritten des Sultans Blicke auf ihn zu erhaschen. Die Reiterstatue wurde 1871/72 in Florenz und München angefertigt und dann nach Istanbul verschifft, allerdings nie in der Öffentlichkeit aufgestellt (Kreiser 1997, 108 f.).

Erst die 1923 gegründete Republik Türkei unter Mustafa Kemal Atatürk förderte als Teil der Modernisierungspolitik Monumente im öffentlichen Raum. Allerdings wurden mit wenigen Ausnahmen nur Monumente zum Gedenken an den Republiksgründer enthüllt (siehe 7. Kapitel). Im Irak, in Bagdad, konnte erst 1962 das erste nicht zerstörte Denkmal auf dem Platz der Freiheit errichtet werden. Es wurde von dem renommierten einheimischen Künstler Jawad Salim (1919–1961), von dem noch die Rede sein wird, konzipiert. Die wahhabitische Königsdynastie Saudi-Arabiens verbietet nach wie vor die Zurschaustellung dreidimensionaler Monumente mit Mensch- und Tiermotiven. Diese traditionalistische Auffassung des Islam ist bildlichen Darstellungen gegenüber sehr restriktiv, wenngleich Konzessionen unvermeidlich geworden sind: So zieren königliche Köpfe die saudiarabischen Banknoten, und in Katar wurde die Gazelle zum Landessymbol erkoren (Naef 2007, 86–101).

---

21 Wegen seiner hohen Auslandsverschuldung war Ägypten 1878 unter internationale (britisch-französische) Finanzkontrolle gestellt worden. Infolgedessen musste das Land 1880 die Hälfte seines Budgets zur Schuldentilgung verwenden. Die steigenden Steuerforderungen und die Entlassung von Beamten und Offizieren mündeten 1882 schließlich unter dem Motto „Ägypten den Ägyptern" in einen Volksaufstand gegen die Finanzkontrolle. An der Spitze des Aufstands stand der Kriegsminister Ahmad Urabi.

Bild 19: Reiterdenkmal Skanderbegs in Tirana (1968)



Am anderen Ende Kleineurasiens hatte es die Bildende Kunst auch in Albanien schwer, Fuß zu fassen – insbesondere unter der mehrheitlich muslimischen Bevölkerung. So ist es nicht verwunderlich, dass der erste bedeutsame Sammler albanischer Malerei, Kolë Idromeno (1860–1939) aus Shkodra, der katholischen Minderheit angehörte. Er war auch als Fotograf und Künstler tätig und spielte als Wegbereiter der westeuropäischen Malerei für sein Land eine wichtige Rolle. Er zeichnete ab den 1880er-Jahren Porträts und war Mitarbeiter des Fotoateliers Marubi, von dem noch die Rede sein wird. 1923 organisierte er die erste Gruppenausstellung albanischer Maler in Shkodra (Ficker 1993, 704 ff.). Das 1968 errichtete Reiterdenkmal Skanderbegs auf dem Hauptplatz Tiranas war eine der ersten Monumentalplastiken im öffentlichen Raum überhaupt (ebd., 711).

Aufgrund der patriarchalen Geschlechterbeziehungen und des, von einigen Ausnahmen abgesehen, allgemein späten Einsetzens figürlicher Kunst war die Repräsentation von Frauen in der islamischen visuellen Kultur eine historisch späte Erscheinung. Sie wurde erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich. Frauen waren bis dahin lediglich stilisiert (Dadi 2007, 547) und in nur wenigen Genres wie illustrierten Manuskripten und auf Keramiken dargestellt worden. In den Miniaturmalereien tauchten Frauen zwar häufig auf, wenngleich (wie Männer) nicht identifizierbar und an der Peripherie des Bildgeschehens.

Ein frühes Frauenporträt stellt jenes der Prinzessin Fatma, Tochter Sultan Abdülmecids, kurz nach dem Krimkrieg (1853–1856) dar. Es wurde von Mary A. Walker, einer drei Jahrzehnte im Osmanischen Reich arbeitenden englischen Amateurkünstlerin, angefertigt. Die Prinzessin verlangte mehrere Übermalungen, da sich ihre Modevorstellungen rasch änderten, und schließlich wurde das Bild von einem Seidenvorhang verhüllt aufgehängt, um die unangemessene Betrachtung durch Männer, die nicht der Sultansfamilie angehörten, zu verhindern. Diese Komplikationen waren symptomatisch für die äußerst seltene Repräsentation von Frauenkörpern. Aber selbst männliche Modelle waren schwer zu finden. Der oben erwähnte Künstler Osman Hamdi etwa musste (bekleidete) Familienmitglieder oder Fotos als Modelle verwenden. Wenn es um Frauendarstellungen ging, ließen er und andere Künstler ihre Ehefrauen Modell stehen. Ganz im Gegensatz zu den westlichen orientalistischen Malereien nahmen Frauen auf ihren Bildern eine sehr

züchtige Haltung ein und wurden im häuslichen Kontext und ohne sexuelle Referenzen dargestellt (Shaw 2011, 81–91).

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden verstärkt Maler auf Militärakademien, in Pariser Ateliers und ab 1883 auf der Akademie der Bildenden Künste in Istanbul ausgebildet. Durch die zahlenmäßige Zunahme an Künstlern stieg auch die Zahl der Frauenporträts. Die porträtierten Frauen gehörten der Elite an, und ihre Porträts konnten nur von Familienmitgliedern besichtigt werden (Micklewright 2007, 551 f.). Für weibliche Künstlerinnen wurde es erst nach der Jungtürkischen Revolution von 1908 leichter, mit ihren Bildern an die Öffentlichkeit zu treten. Die wenigen entstammten den westlich orientierten Elitefamilien. Mit der Heirat war ihre künstlerische Karriere üblicherweise jedoch beendet, da die Erwartungen an eine Ehefrau nicht mit künstlerischen Aktivitäten in Einklang zu bringen waren. 1914 wurde die Istanbuler „Akademie der Bildenden Künste für Frauen" eröffnet, die Kurse für Malerei und Bildhauerei offerierte. Da alle Studentinnen Frauen waren, konnte hier die erste unbekleidete Frau, eine Badangestellte aus einer nicht muslimischen Minderheit, Modell stehen (Shaw 2011, 136–144).

Den patriarchal geprägten Moralvorstellungen entsprechend hatten Frauen im öffentlichen Raum lange ebenso wenig zu suchen wie ihre bildliche Repräsentation. Im traditionellen osmanischen Volkstheater mussten weibliche Rollen von Männern verkörpert werden. In Aufführungen für ein ausschließlich weibliches Publikum hingegen übernahmen Frauen sowohl die männlichen als auch die weiblichen Rollen. Erste Veränderungsimpulse kamen von außen – hauptsächlich von französischen und italienischen Schauspieltruppen, die ab dem 19. Jahrhundert Städte wie Istanbul und Izmir besuchten. Die ethnischen Minderheiten des Reichs formierten ihre eigenen Theatergruppen; vom Hof inspirierte muslimische Ensembles folgten. Sie übernahmen die zeitgenössischen Trends des europäischen Theaters, wie etwa den Realismus und Naturalismus. Molière wurde vielfach übersetzt und für den osmanischen Kontext adaptiert. Die Repräsentation der Frauenrollen wich nicht entscheidend vom französischen Original ab. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen einheimische Autoren selbstständig Stücke zu schreiben; Komödien waren am populärsten. Ihr Stoff behandelte einerseits vornehmlich zeitgenössische Themen wie Heiratsarrangements und -probleme, Ehre und Sklaverei, andererseits schufen viele Autoren, von islamischen Volksgeschichten und historischen Ereignissen inspirierte Stücke (Bruijn 2007, 545 f.).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die muslimischen Gebiete Kleineurasiens in Bezug auf die figürliche sakrale Kunst bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst bilderskeptisch eingestellt waren. Differenzierungen sind jedoch angebracht. Schiitische Muslime, aber auch mystische muslimische

Orden oder die Aleviten, die am Rande des sunnitischen Islam anzusiedeln sind, waren in der Handhabung des Bildertabus nicht so rigoros wie sunnitische Muslime. Dennoch lässt sich feststellen, dass etwa in der Osmanendynastie das Herrscherporträt ab dem 15. Jahrhundert fest verankert war; es blieb jedoch ausschließlich dem privaten Gebrauch vorbehalten. Die Zurschaustellung des ersten Sultansporträts in der Öffentlichkeit geht auf das Jahr 1835 zurück und kann als Wendepunkt in Richtung einer allmählichen Akzeptanz der figürlichen Darstellung in der islamischen Öffentlichkeit gedeutet werden. Die dreidimensionale Plastik konnte sich allerdings nicht durchsetzen; die öffentlichen Räume der Hauptstadt Istanbul blieben frei von Monumenten und Plastiken. In Ägypten stellten die ersten Versuche im 19. Jahrhundert, den öffentlichen Raum mit figürlichen Darstellungen auszugestalten, ein Eliteprojekt der Reformkräfte dar, das massive Kritik der Bevölkerung auf sich zog. In einzelnen arabischen Staaten, wie etwa in Saudi-Arabien, ist figürliche Monumentalkunst zwar noch heute tabu; in der Malerei hat sich die figürliche Darstellung mittlerweile durchgesetzt (siehe dazu die eindrucksvolle Dokumentation von Stapleton & Booth-Clibborn 2012).

4. Kapitel: Bilderfreundliche Ostkirche

„Wir legen fest: Die Ikone Jesu Christi, unseres Herrn, des Befreiers und Heilands aller, ist in gleicher Weise wie das Buch der Heiligen Evangelien zu verehren…" (Beschluss der Synode von Konstantinopel im März 843, zitiert nach Lippold 1993, 116)

Zwischen der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion im Römischen Reich im Jahr 380 und der Synode von Konstantinopel des Jahres 843 war ein knappes halbes Jahrtausend vergangen – eine lange Zeit, in der das östliche Christentum um die Frage des Stellenwerts der bildlichen Repräsentation rang. Das frühe Christentum lehnte das Bild im sakralen Bereich radikal ab und wies die Verehrung des Kaiserbildnisses zurück. Das Johannesevangelium hatte jedoch verkündet: „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt und wir haben seine Herrlichkeit gesehen, die Herrlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater, voll Gnade und Wahrheit" (Joh. 1,14). Weshalb also sollten die Christen sich kein Bild vom Sohn Gottes machen dürfen? Erst zwei Jahrhunderte nach seiner Kreuzigung wurde Christus erstmals in groben Umrissen bildlich dargestellt. Es war dies eine Zeit, in der im Römischen Reich das Kaiserbildnis überall präsent war. Wieso dauerte es so lange, bis man sich ein Bild Jesu Christi machen wollte?

Die Frage des Bildes beschäftigte die junge, gegen Ende des 4. Jahrhunderts zur Staatsreligion gewordene christliche Kirche zunehmend. Es wurden erste theologische Schriften zu dieser Frage verfasst, auf die in all ihren Spitzfindigkeiten hier nicht eingegangen werden soll. Im ersten Unterkapitel wird es notwendig sein, der christlichen Umdeutung der antiken Bildtheorien nachzugehen und sich mit einigen Grundsätzen der Ikonenlehre auseinanderzusetzen. Im zweiten wird auf den sogenannten „Bilderstreit" eingegangen, der das östliche Christentum erfasste, erschütterte und mit einem Sieg der Bilderverehrer im Jahr 843 endete. Im dritten wird schließlich die mühsame Öffnung der osmanisch-orthodoxen Welt zum säkularen Bild im 19. und frühen 20. Jahrhundert nachgezeichnet.

Ideologie der Ikone und Umgang mit dem vorchristlichen Erbe

Das christliche Kultbild leitet sich teilweise von vorchristlichen Bildpraktiken und Bildtheorien ab. So etwa konnte die Theologie in seiner Rechtfertigung an die neu-

platonische Philosophie anknüpfen, die Platons Auffassungen in einigen Punkten präzisierte. Für Platon hatte zwischen der Welt der Ideen – das eigentlich Seiende – und jener der Materie – das Nicht-Seiende – keine Verbindung bestanden. Für den Neuplatoniker Plotin (205–270) blieb die Trennung zwischen Idee und Materie bestehen, er versuchte jedoch zwischen den beiden Ebenen zu vermitteln und das Sinnliche vom Übersinnlichen sowie die Materie von der Idee abzuleiten. Für ihn war das Göttliche die Ur-Idee. Aus dieser breitete sich über die Ausstrahlung des reinen Lichts alles aus, was existierte. So geht das Übersinnliche in das Sinnliche ein, wenngleich die Vollkommenheit des Reinen dabei immer weiter abnimmt. Aber selbst in den Dunkelstufen ist das göttliche Licht noch gegeben (Fischer 2005, 14 f.). Der Bau der Welt stellt eine Hierarchie von Werten dar, in der die Maler an unterster Stelle stehen. Jede höhere Stufe bringt eine niedere hervor, die höhere ist also in der niederen noch enthalten. Das Bild am unteren Ende der Hierarchie muss daher aus dem Prototyp hervorgehen (Zaloscer 1969, 44).

Plotin fordert von der Kunst eine getreue Spiegelung der Wirklichkeit. Die „wahre" Gestalt und die „wahre" Farbe der Dinge obliegt nicht der Fantasie des Künstlers, sondern dem Grad der Verzerrung, der materielle Körper durch die Tiefe des Raums unterworfen sind. Durch die Distanz verschwimmen Farben und werden Körper deformiert. Was er vor allem verurteilt, ist die geometrische Perspektive bzw. die dreidimensionale Perspektive im Allgemeinen. Der Grund für seine Feindschaft gegenüber der Tiefe ist, dass diese die Dimension der Materie repräsentiert. Es ist die Dichte der Welt, die für die Absorbierung des erfahrbaren Lichts der universalen Seele verantwortlich ist. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die Ausstrahlung des Geistes, wie er sich in Körpern widerspiegelt, darzustellen. Er muss die Ausstrahlung der Seele festhalten und die Materie, die von ihr absorbiert wird, verbannen. Ein Künstler muss daher versuchen, eine abgeflachte Version der erfahrbaren Welt herzustellen, in der die Figuren in den Vordergrund rücken und nicht die Vertiefungen und Reliefs, Schatten und gedämpfte Farben, die alle Elemente der dritten Dimension darstellen. Die Abflachung der äußeren Welt ermöglicht dem Künstler, eine lichtdurchlässige Welt darzustellen, in die das innere Licht durch die Körper scheint und die Distanz, die durch das dreidimensionale Bild aufgebaut wird, überwindet (Alliez & Feher 1989, 65–69).

Es bleibt fraglich, ob Plotins Denken die christliche Kunst jemals direkt beeinflusst hat, da die Neuplatoniker gegenüber dem frühen Christentum feindlich eingestellt waren. Gleichzeitig treten die Kontinuitäten zwischen Plotins Denken im 3. Jahrhundert und der frühbyzantinisch-christlichen Kunst klar hervor. Die gemalten Figuren wurden üblicherweise auf einer Ebene dargestellt, was bedeutet, dass eine über der anderen dargestellt wird oder der Eindruck erweckt wird, dass sie in

einem Status der Gewichtslosigkeit ineinanderfließen. Sie wurden in ein ebenmäßiges Licht getaucht, das gleichzeitig aus unterschiedlichen Quellen stammte, mit dem Ergebnis, dass Schatten und Effekte der Tiefe vermieden wurden. Der Plastizität von Körpern wurde keine Beachtung mehr geschenkt (ebd., 73–81).

Diese neue Haltung drückte sich im Vergleich zur antiken Tradition in dreierlei Weise aus: 1. Der Bildhauer wurde vom Porträtmaler als künstlerische Leitfigur abgelöst; 2. der Asket ersetzte den Athleten als dargestelltes Subjekt; 3. die Formharmonie konzentrierte sich auf das innere Licht, das im menschlichen Gesicht überhöht ausgedrückt wurde. Anstatt körperliche Idealtypen auszuwählen und sie zu kopieren, spiegelte die neue Kunst einen idealen Geisteszustand wider, der nicht in einem athletischen Körper, sondern nur in Form des ausgemergelten, aber strahlenden Gesichts des Asketen dargestellt werden konnte (ebd.). Dies führt uns direkt zu der sich herausbildenden Ideologie der Ikone.

Plotin verlieh einerseits der christlichen Bildpraxis und visuellen Kultur eine frühe und nicht beabsichtigte Ideologie, andererseits wurde das Kaiserbild zu einer Inspiration für Christusdarstellungen. Das frühe Christentum hatte die Verehrung von Kaiserbildern konsequent abgelehnt, was jedoch den Tatbestand des Staatsverbrechens erfüllte und die lange Periode der Christenverfolgung einleitete, die erst der zum Christentum übergetretene Kaiser Konstantin (306–337) beendete. In den folgenden Jahrhunderten stellte sich immer drängender das Problem, dass die Christen zwar ein Bild von ihrem Kaiser hatten, allerdings keines von ihrem Gott (Lippold 1993, 64–78). Die Kirche musste diesem Drängen nachgeben. Daraus sollte sich ab dem 6. Jahrhundert der staatliche Bildkult der Christus-Ikone entwickeln; Kaiser-Ikone und Christus-Ikone wurden nun nebeneinander verehrt (Belting 2004, 119–122).

Eine weitere Entwicklung wurde von Bedeutung, nämlich jene vom vorchristlichen Totenbild zum christlichen Heiligenbild. Der antike Totenkult hatte, wie im 1. Kapitel skizziert, das Totenbildnis hervorgebracht. Der Wandel vom Gedächtnisbild eines Toten zum Heiligenbild, zur Ikone, wurde möglich, weil das Christentum das Gedächtnisbild des Verstorbenen zuließ und gleichzeitig Anfänge eines Heiligenkults auftraten. Es lag nicht so sehr am Bild, sondern an der Person des Toten, ob ein Erinnerungsbild zum Kultbild werden konnte. Das Gedächtnisbild eines Heiligen konnte vervielfacht werden und war nicht an sein Grab gebunden; es konnte sogar am Grab anderer Verstorbener angebracht werden, um dessen Heil zu erwirken (ebd., 92–101, 103–107).

Die christliche Kirche hat sich sehr lange und eingehend mit dem Problem der visuellen Repräsentation beschäftigt. Die meisten Theologen duldeten ab der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die Kaiserverehrung. Für das späte 4. Jahrhun-

dert gibt es Hinweise darauf, dass sich die Kirche darauf vorbereitete, das Bild Gottes offiziell anzuerkennen und theologisch zu rechtfertigen: Das Christus- und nicht das Kaiserbild sei die Krone der Darstellungen. Das irdische Dasein des Gottessohns mache dessen Darstellung möglich; als Mensch sei er abbildbar geworden. Das Bild solle nicht verehrt werden, sondern erhalte seinen Wert als Anschauungsmaterial für die ungebildete Bevölkerung, da es die Menschen stärker berühre als das gesprochene Wort (Lippold 1993, 64–78). Diese Auffassung steht in einer Linie mit der späteren mittelalterlichen Auffassung von der Bibel für die Armen in der Westkirche.

Für den zentralen Diskussionsstoff in der Problematik der visuellen Repräsentation sorgte also der Umstand, dass Gott seinen Sohn Mensch und damit sichtbar werden ließ. Die Kirche hatte sich daher mit dem Problem der Fleischwerdung und der Natur des Verhältnisses zwischen Gottvater und Sohn zu beschäftigen. Das Konzil von Elvira (306) in Spanien verbot noch Kirchenmalereien. Offensichtlich gab es solche bereits, weshalb sie verboten werden mussten (Lippold 1993, 64–78). Das Konzil von Chalzedon (451) bestimmte jedoch, dass Jesus Christus sowohl voll Mensch als auch voll Gott war. Dies bedeutete, dass seine menschliche Natur grundsätzlich dargestellt werden konnte. Aber nicht nur das: Christus war ein Mensch gewordenes Bild seines Vaters. Wenn man Christus aufgrund der Menschwerdung darstellen konnte und er ein Bild Gottes war, konnte auch der unsichtbare Gott dargestellt werden (Freedberg 1989, 402 f.). Durch Jesus war also Gott den Menschen sichtbar geworden. Er war das vollkommene Bild des Vaters und Abbild des Urbildes. Die Ikone war Abbild des Menschen Jesus, aber gleichzeitig auch der Gotteswirklichkeit. Für die Ikone also galt ab nun: Wer sie sieht, der sieht auch Christus, wer Christus sieht, sieht Gott. Dies bildete die Grundlage für das östliche Bildverständnis (Fischer 2005, 11–20).

Die Geschichte der Ikone setzte im 5. Jahrhundert ein. Sie durfte zuerst privat verwendet werden, dann im kirchlichen und schließlich auch im öffentlichen Bereich. In ihr vereinigten sich die Traditionen von Gottesdarstellung, Kaiserbild und Totenporträt. Als Urform der Ikone gelten kleinformatige Tafelbilder aus Holz *(charakteres)*, die unter anderem als Prägestempel für Münzen verwendet wurden. Sie dürften wohl das Kaiserbild auf der römischen Reichswährung, das seit 44 v. Chr. verpflichtend war, zum Vorbild gehabt haben (ebd., 79–82). Die offenen Interpretationen der spätantiken Malerei mussten jedoch bald kirchlichen Reglementierungen weichen. Die Naturnähe des Gesichts trat zurück und wich einer Rollenmaske, womit Distanz zum Betrachter geschaffen wurde. Das Bild sollte eine geistige Welt eröffnen (Belting 2004, 36–39).

Im Verlauf des 6. und frühen 7. Jahrhunderts wurde die Ikone auf diese Weise zu einer eigenständigen Gattung des religiösen Bildes und entsprach dem Bedürfnis nach Schutz durch einen Heiligen. Zuerst als Mittel der Unterweisung gedacht – man sollte dem Heiligen nacheifern –, gewann das Bedürfnis nach sinnlicher Wahrnehmung der Gegenwart Christi, der Gottesmutter und der Heiligen immer mehr an Bedeutung. Diese Gegenwart wurde durch das Bild augenscheinlicher als durch das bloße Wort. Wie in der vorchristlichen Antike und der vorderorientalischen und altägyptischen Welt wurde eine Verbindung zwischen Urbild (Prototyp) und Abbild gedacht: Die Verehrung des Heiligenbildes erreicht den Heiligen selbst. Urbild und Abbild wurden von einzelnen Autoren allerdings nicht als wesensgleich, sondern lediglich als wesensähnlich gedacht, während andere nach wie vor auf die Wesensgleichheit verwiesen. Schließlich setzte sich der Gedanke der Wesensähnlichkeit durch. So war die Verehrung des Bildes auf den Heiligen übertragbar, gleichzeitig wurde nicht die mimetisch getreue, sondern die authentische Darstellung des Heiligen wichtig, kanonisch festgeschrieben und dadurch die künstlerische Freiheit in der Ikonengestaltung begrenzt (Lippold 1993, 79–82).

Die Herstellung einer Ikone wurde zu einem liturgischen Akt; die Malermönche bereiteten sich durch Fasten und Buße auf den Akt vor. Ikonen waren von ihrem Anbeginn nicht Produkt der Vorstellung eines Künstlers, sondern eine Manifestation himmlischer Archetypen. Sie erzeugten ein Fenster zwischen der weltlichen und himmlischen Welt – ein Fenster, durch welches die Bewohner des Himmels auf die Welt herunterblickten (Zentralperspektive). Durch die Ikone manifestierten sich die himmlischen Wesen der Kirchengemeinde und vereinigten sich mit ihr. Der goldene Hintergrund der Ikone repräsentiert die himmlische Aura, welche die Heiligen umgibt. Durch das Fenster der Ikone zu blicken bedeutete, direkt in die himmlische Welt zu blicken (Benz 1963, 5–9).

Die Strahlen des göttlichen Lichts erreichen über die Ikone den Menschen. Für die Herstellung einer Ikone bedeutet dies, dass sie zuerst einen Goldgrund benötigt, der für das göttliche Licht steht. Da Ewigkeit weder in Raum noch in Zeit gebunden werden kann, ist auch keine räumliche Perspektive vorgesehen. Die Ikone kennt auch kein Sonnenlicht, das auf Gegenstände der irdischen Welt fallen und Schatten werfen würde. Hell und Dunkel sind nur für das Erzeugen von Konturen gedacht. Die Farben brauchen kein Außenlicht, um zu leuchten; durch das Sendelicht leuchten sie aus sich selbst. Die dritte Dimension wird bewusst zurückgenommen. Durch ihren Verzicht gewinnt die Ikone die Dimension der raumlosen Transzendenz. Sie will nicht etwas aus der irdischen Welt, sondern etwas, was von außen in diese hereinleuchtet, abbilden (Fischer 2005, 20–27).

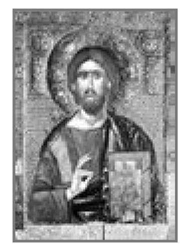


Bild 20: Christus auf einer byzantinischen Ikone

Ab der Renaissance erhielt die erwähnte Zentralperspektive von der westlichen Malerperspektive Konkurrenz. Zentraler Bezugspunkt der westlichen Perspektive ist das Auge des Malers, also sein Standpunkt. Davon hängt ab, was auf dem Bild dargestellt wird und was nicht. In der Zentralperspektive ist nicht wichtig, wie der Maler Gott sieht, sondern wie Gott auf die Menschen hinunterblickt. Das Licht kommt vom entfernten Zentrum in Strahlen auf den Betrachter/die Betrachterin zu. Die Ikone zeigt, was wir als Gottes Selbstkundgabe schauen können. Da es keine Malerperspektive gibt, können bedeutende Dinge unverhältnismäßig groß und bedeutungslose klein dargestellt werden (Fischer 2005, 20–27).

Ikonen sollen für die Ewigkeit Bestand haben und müssen dementsprechend sorgfältig hergestellt werden: Viele Schichten aus locker gewebtem Leinen, bestimmte Leim- und Kalkmischungen sowie Gold und Eitempera aus Erdfarben bilden Basismaterialien. Sie werden nicht bloß gemalt, sondern nach den traditionellen Erfordernissen einer Ikonenstruktur modelliert. Nicht jeweils aktuelle ästhetische Gesichtspunkte sind dafür ausschlaggebend, sondern die ewigen Ideale. Gewöhnlich weisen Ikonenfiguren einen schmalen Mund auf, da Essen und Trinken nicht wichtig sind. Der Mund als extrem sinnliches Organ ist dünn und geometrisch, um jeglichen Sinnlichkeitsausdruck zu vermeiden; die Lippen bleiben verschlossen, da die Kontemplation Stille verlangt und der Körper keiner Ernährung mehr bedarf. Die großen Augen bezeugen innere Achtsamkeit und Aufmerksamkeit; sie blicken nach innen und überblicken die äußere Welt der Sinne. Die Nase ist dünn und lang. Die Ohren scheinen nach innen gestülpt zu sein, denn sie brauchen auf keine äußere Stimme zu hören, sondern nur auf die innere. Längliche Finger und die verlängerten Körper deuten Entmaterialisierung an. Gekrümmte Augenbrauen stehen für konzentrierte Kontemplation. Die sinnlichen Kräfte entfalten sich nach innen. Der Vorderkopf ist zumeist verhältnismäßig zu groß und hoch, womit die Macht des Geistes angedeutet wird (Dirksen 2001, 25 ff.).

Mit der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion wurden die nicht christliche Bildproduktion und Praktiken rund um das Bild allmählich eingestellt. Es gab keinen allgemeinen christlichen Konsens, wie man mit den vorchristlichen Statuen umgehen sollte, speziell wenn sie als künstlerisch wertvoll eingestuft wurden. Selbst in überwiegend christlichen Städten führte der lokale Patriotismus

dazu, dass Statuen nicht zerstört wurden. Es gab aber auch eine deutliche Tendenz, Tempel in Kirchen umzuwandeln (Trombley 2008, 143–150). Speziell im römischen Osten wurden jedoch viele heidnische Denkmäler von Christen zerstört (Tsafrir 2008, 118–130). Interessant ist, dass viele Plastiken in der Hauptstadt von der Zerstörung verschont blieben. Konstantin hatte, wie oben erwähnt, anlässlich ihrer Gründung Statuen aus vielen Städten des römischen Ostens herbeischaffen und im öffentlichen Raum aufstellen lassen. Ein beträchtlicher Teil von ihnen wurde erst 1204 – im Zuge des Vierten Kreuzzugs[22] – aus der Stadt entfernt und nach Venedig verschafft. Ein Grund für ihre Schonung mochte gewesen sein, dass sie als bloße Dekoration gesehen und mit der Zeit ihr ursprünglicher Sinn und Inhalt vergessen wurde (Mango 1963, 55–72).

Die Edikte des im Jahr 438 veröffentlichten Theodosianischen Gesetzbuchs, das Gesetze und Anordnungen zurück bis in das frühe 4. Jahrhundert berücksichtigte, spiegeln die Anstrengungen der christlichen Kaiser, das Heidentum zurückzudrängen, wider. Ihre Verordnungen wurden durch hohe Strafen, Konfiskation von Eigentum und sogar durch die Todesstrafe auf Verletzungen unterstützt. Spätere Edikte aus dem Ende des 4. und dem beginnenden 5. Jahrhundert behandeln praktische Probleme, wie etwa den Status der vorchristlichen Priesterfamilien, deren Eigentumsrechte und das Schicksal des Tempeleinkommens. Letzteres konnte dem kaiserlichen Schatzamt oder der Kirche überantwortet werden (Tsafrir 2008, 118–130). Im Jahr 392 wurde generell jegliche nicht christliche Kulthandlung verboten. Blutopfer wurden als Majestätsverbrechen bestraft und im darauffolgenden Jahr die letzten Olympischen Spiele abgehalten (Kaser 2011, 265).

Es gibt keine archäologischen Beweise, dass nach 400 noch neue Tempel errichtet worden wären – zumindest nicht für Palästina und Arabien. Gleichzeitig versuchte die führende Elite, das klassische Erbe, das nicht vom polytheistischen getrennt werden konnte, in verschiedenen Formen aufrechtzuerhalten, indem man Schauspiele weiter aufführte, die klassische griechische Literatur und Philosophie trotzdem förderte und die klassische Kunst hauptsächlich in Form von Mosaiken am Leben erhielt. Spätestens in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts hatten sich jedoch die christlichen Vorstellungen durchgesetzt. Theater stellten im Verlauf des 5. oder in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts ihre Tätigkeit ein. Wagenrennen in Hippodromen wurden allerdings bis in das 7. Jahrhundert, in Konstantinopel noch viel länger, veranstaltet (Tsafrir 2008, 118–130).

22 1202–1204; im Zuge des von Venedig angeführten Kreuzzugs ins Heilige Land wurde Konstantinopel eingenommen und geplündert; anschließend wurde ein Großteil des Byzantinischen Reichs auf die Kreuzzugsteilnehmer aufgeteilt. 1261 wurde Konstantinopel zurückerobert.

Die frei stehenden Skulpturen wurden auf Repräsentationen der Kaiser oder Kaiserinnen sowie anderer Mitglieder der kaiserlichen Familien reduziert. Ab dem 4. Jahrhundert wurden auch diese seltener und verloren, wie bereits erwähnt, an individueller Ausdruckskraft. Im Unterschied zu heidnischen Monumenten durften sie, ohne schärfste Sanktionen auszulösen, nicht angetastet werden. Heidnische Plastiken hingegen wurden als dämonisch aufgefasst, erschienen gefährlich und galten aufgrund ihrer Ästhetik und erotischen Ausstrahlung als Objekte der Versuchung. Vielfach wurden Mund, Nase, Augen, aber auch Genitalien verstümmelt. Zur Zeit der islamischen Eroberung Palästinas (640) hatte die Herstellung plastischer Statuen beinahe aufgehört. Die frühe islamische Tradition, in der die Skulptur noch möglich war, bezog sich daher nicht mehr auf römisch-byzantinische Vorbilder, sondern auf persisch-sassanidische. Die wenigen frei stehenden Statuen, die ursprünglich in Umayyadenpalästen aufgestellt worden waren, fanden in späteren Generationen keine Fortsetzung (ebd., 118–130, 140 f.).

Zusammenfassend können wir also im oströmischen Bereich von einer beträchtlichen visuellen Umgestaltung des öffentlichen Raums vom 4. bis zum 7. Jahrhundert ausgehen. Zu Beginn des 4. Jahrhunderts, als das Christentum noch illegal war, war der öffentliche Raum noch von einer vorchristlichen Bilderwelt beherrscht. Ab dem Ende dieses Jahrhunderts, als das Christentum bereits Staatsreligion war, hörte die Neuerrichtung heidnischer Monumente allmählich auf; viele von ihnen wurden zerstört und durch christliche Sakralbauten ersetzt. Die überbordende Bilderwelt der Spätantike wich einer christlichen Bildaskese, die sich mit der öffentlichen Präsenz des Kaiserbildes arrangierte. Damit jedoch tauchte auch die Frage auf, weshalb der weltliche Herrscher, der zwar seit dem Konzil von Nicäa (325) von Gottes Gnaden regierte und dem Gottähnlichkeit bzw. Apostelgleichheit zugestanden wurde, bildlich und monumental in der Öffentlichkeit repräsentiert werden konnte, nicht jedoch der oberste Herrscher, dem auch der Kaiser unterworfen war. Ab dem 5. Jahrhundert war auch das Bild des Weltenherrschers, Marias und der Heiligen erlaubt. Dies blieb allerdings nicht unwidersprochen.

Der Bilderstreit

Die Bilderfrage blieb bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts ohne eine definitive Lösung. Der große Unterschied zum Islam und zum Judentum hinsichtlich des Zweiten Gebots bestand darin, dass es im Ostchristentum nie um die figürliche Darstellbarkeit von Lebewesen generell ging, sondern lediglich um die Darstell-

barkeit Gottes bzw. des Gottessohns, Marias und der Heiligen und die liturgische Verehrung der Ikonen. Die figürliche Repräsentation anderer Lebewesen stand schon allein deshalb nicht zur Debatte, weil die Ostkirche eine Staatskirche war, welcher der Kaiser in der Tradition des *pontifex maximus* formal vorstand; die Kaiser waren nie bereit, auf das Herrscherbild als Herrschaftsinstrument zu verzichten. Die Einschätzung des Wesens der menschlichen Natur Christi war entscheidend, wenn es um die Frage der Repräsentation ging. Dass Gottvater mit menschlichen Mitteln nicht dargestellt werden konnte, wurde von niemandem bezweifelt. Der strittige Punkt war stets das Verhältnis von Menschlichkeit und Göttlichkeit im irdischen Leben Jesu. Seine Menschlichkeitskomponente erhielt ab dem 4. Jahrhundert immer stärkere Bedeutung. Das Konzil von Nicäa (325) entschied, dass Gottes Sohn wesenseins mit dem Gottvater war, sodass also beide in einem dargestellt werden konnten. Auf dem Konzil von Chalzedon (451) fand man eine etwas andere Formel, auf die sich später die Bilderfreunde stützen konnten: Der eine Christus ist vollkommener Mensch und vollkommener Gott – allerdings in zwei Naturen, der göttlichen und der menschlichen, die weder voneinander getrennt noch miteinander in einer Person vermischt sind (Lippold 1993, 97 f.). Naturen lassen sich allerdings nicht darstellen, sondern konkretisieren sich in einer Person.

Die Beschlüsse von Nicäa und Chalzedon blieben nicht unwidersprochen und führten zu zahlreichen Spaltungen in der Ostkirche. Auch in der Frage des Charakters des Bildes waren sich Kaiser und geistliche Autoritäten uneins und in die beiden Lager der „Ikonodulen“ (Bilderfreunde) und „Ikonoklasten“ (Bilderfeinde, Bilderzerstörer) gespalten. Solange die Kaiser bilderfreundlich gesinnt waren, konnten bilderfeindliche Strömungen unterdrückt werden. Kaiser Leon III. (717–741) gilt als der erste bilderfeindliche Kaiser, der seine Einstellung auch in die Praxis umsetzte. Er ließ das Christusbild am Chalke-Tor des kaiserlichen Palastes, das aus konstantinischer Zeit stammte, im Jahr 726 zerstören. Der mit der Demontage beauftragte Offizier wurde von der erbosten Menge gelyncht. 730 gab der Kaiser ein Edikt heraus, das jeglichen Bilderkult verbot und die Beseitigung aller christlichen Bilder anordnete; der bilderfreundliche Konstantinopler Patriarch Germanos (715–730) wurde abgesetzt. Kirchen und Paläste wurden mit weltlichen Motiven ausgestattet: Jagdszenen, Blumenmotiven, Wagenrennen und dem Porträt des Herrschers. Kreuzesdarstellungen blieben allerdings erlaubt, und die Christusdarstellung am Chalke-Tor wurde durch ein Kreuz ersetzt. Das Mönchtum wurde von dieser Entscheidung empfindlich getroffen, da es nicht nur einen schwungvollen Handel mit wundertätigen Ikonen und Reliquien betrieben hatte, sondern auch ideologisch auf der Seite der Bilderfreunde stand. Leon hatte sich

für seine Entscheidung lange Zeit gelassen; ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem bilderfeindlichen Judentum und dem sich dem Bild allmählich verschließenden Islam ist nicht zu erkennen (ebd., 102–107).

Leons Sohn und Nachfolger Konstantins V. (741–775) verschärfte die Auseinandersetzung und berief 754 eine Synode nach Hiereia ein. Sie beschloss, dass jegliches Bild religiösen Inhalts zu entfernen und Bilderverehrung Häresie sei. Die Folge waren einzelne Verfolgungen von Bilderfreunden. Nach seinem Tod führte die Witwe seines verstorbenen Sohns, Kaiserin Irene, die Bilderverehrung wieder in aller Form ein. Die ideologische Unterstützung sollte das 7. ökumenische Konzil von Nicäa (787) liefern, das die Beschlüsse von 754 annullierte. Bis 815 blieb der Bilderkult erlaubt, und danach wogte der Bilderstreit hin und her. 842 starb der letzte Ikonoklastenkaiser Theophilos; seine mit den Bilderfreunden sympathisierende Witwe Theodora ließ eine feierliche Synode einberufen, welche am 11. März 843 die Beschlüsse von 787 bzw. die Bilderverehrung feierlich bestätigte; die Ikonoklasten wurden verdammt (ebd. 102–107).

Die Staatskirche als Institution wurde in dieser Auseinandersetzung von keiner Seite infrage gestellt. Es ging eher um das Kräftegleichgewicht innerhalb des staatskirchlichen Herrschaftssystems. Dem Führungsanspruch des Kaisers über Staat und Kirche standen die Autonomiebestrebungen der Kirche in religiösen Belangen gegenüber. Die Bilderfrage war nie nur eine kirchliche, sondern vor allem eine staatliche Angelegenheit, und die Bilderverordnungen wurden wie alle religiösen Bestimmungen als staatliche Gesetze erlassen. Die Kaiser saßen den Synoden vor und konnten daher die jeweils gewünschte Entscheidung herbeiführen. Konstantin V. etwa hatte sich in Hiereia auf die Darstellbarkeit Christi konzentriert: Wenn man ihn darstellt, maßt man sich entweder an, Gott darzustellen, was nicht geht, oder man trennt beide Naturen, was den Beschlüssen von Chalzedon widerspricht. Oder aber man verleiht der menschlichen Natur eine eigene „Person", die man malen könnte, die aber dann einer vierten Person in Gott entspräche – eine Auffassung, die häretisch wäre. Es kann nur ein wahres Bild Christi geben, und das ist die Eucharistie. Nur sie ist dem Prototyp wesensgleich. Daher kann eine Ikone Jesu nur ein Götzenbild und ihre Verehrung nur Götzendienst sein. Dasselbe gilt auch für die Verehrung von Heiligenbildern, da sie die Verehrung eines profanen Stoffes bzw. Gegenstands ist (ebd., 107–113).

Die östliche Bildlehre in ihren wesentlichen Komponenten konnte in der diffizilen Verteidigung gegen die Ikonoklasten wesentlich verfeinert werden. Der bedeutendste Bildtheologe war Johannes von Damaskus (ca. 675–749), über dessen

Leben wenig bekannt ist.[23] Er richtete drei Bücher gegen die Bilderverächter (Johannes von Damaskus 1994), von denen man nicht weiß, ob sie einem breiteren zeitgenössischen Publikum bekannt wurden; sie dürften zwischen 726 und 731, also in der Anfangsphase des Bilderstreits, entstanden sein. Einige seiner scharfsinnigen Überlegungen, die sich mit Inhalt und Grenzen der Darstellbarkeit befassen, sind es wert, ausschnitthaft wiedergegeben zu werden:

> „Denn sollten wir ein Bild des unsichtbaren Gottes anfertigen, so sündigen wir wirklich; es ist nämlich unmöglich, das Körper- und Gestaltslose, das Unsichtbare und Unbestimmte abzubilden. Und wiederum: Wenn wir Bilder von Menschen machen und diese für Götter hielten und ihnen wie Götzen dienten, dann wären wir gottlos. Aber nichts davon tun wir. Denn wenn wir das Bild des fleischgewordenen, auf der Erde im Fleisch erschienenen Gottes, der mit Menschen verkehrte und um seiner unsagbaren Güte willen Natur, Dichte, Gestalt und Farbe des Fleisches annahm, betrachten, dann täuschen wir uns nicht; wir verlangen nämlich danach, sein Wesen zu sehen." (Johannes von Damaskus 1994, 87)

> „Ein Bild ist Ähnlichkeit, Beispiel und Ausformung von etwas, indem es das Abgebildete durch sich selbst zeigt. Keineswegs gleicht das Bild in jeder Hinsicht dem Urbild, d.h. dem Abgebildeten – denn das eine ist das Bild und das andere das Abgebildete –, und man sieht auf jeden Fall einen Unterschied zwischen den beiden, da das eine nicht dieses und das andere nicht jenes ist. Zum Beispiel behaupte ich folgendes: Das Bild des Menschen hat, auch wenn es die Gestalt des Leibes wiedergibt, dennoch nicht dessen seelischen Kräfte; denn es lebt weder, noch denkt es, noch erhebt es eine Stimme, noch nimmt es wahr, noch bewegt es einen Körperteil. Auch der Sohn Gottes hat, obwohl er das natürliche Bild des Vaters ist, etwas, das von ihm [= dem Vater] abweicht: Er ist nämlich der Sohn und nicht der Vater." (ebd., 104)

Johannes anerkennt die Undarstellbarkeit Gottes. Aber: Das Bild sei dem Prototyp lediglich ähnlich, und daher bleibe zwischen Urbild und Abbild ein Unterschied. Die Ähnlichkeit des Abbildes setzt ein Urbild voraus. Ein Abbild kann nur ähnlich sein, denn eine Gleichheit würde die Wesensgleichheit mit einschließen; dies ist jedoch nicht möglich. Ein Bild kann nur das Äußere, nicht jedoch die Seele

---

23 Johannes entstammte einer vornehmen arabisch-christlichen Familie und wurde im bereits arabischen Damaskus geboren. Er trat wie sein Vater in hochrangige Dienste für die Kalifen. Als sich unter dem Kalifen Omar II. (717–720) antichristliche Tendenzen verstärkten, zog er sich in das Kloster Sabas bei Jerusalem zurück, wo er ein asketisches Leben führte und sich der Theologie widmete (Johannes von Damaskus 1994, 11 f.).

wiedergeben. Typ und Prototyp unterscheiden sich nur durch die Substanz. Daher ist das Bild auch Träger der göttlichen Kräfte des Abgebildeten (Lippold 1993, 107–113).

Die Befürworter des Bildes hatten letztlich die besseren Argumente. Die Synode von Konstantinopel im März 843 sollte schließlich Folgendes beschließen:

> „Wir legen fest: Die Ikone Jesu Christi, unseres Herrn, des Befreiers und Heilands aller, ist in gleicher Weise wie das Buch der Heiligen Evangelien zu verehren … So ist es richtig, den Ikonen, gemäß vernünftiger Einsicht und auf Grund ältester Überlieferung, um ihrer Würde willen, da sie sich ja auf die Urbilder beziehen, gleichsam abgeleitet Ehre und Verehrung zu erweisen, genauso wie dem heiligen Buch der Heiligen Evangelien und der Gestalt des kostbaren Kreuzes.“ (Lippold 1993, 116 f.)

Nach der Beendigung der mitunter gewaltsamen Auseinandersetzungen über das Bild ging man langsam daran, den kaiserlichen Palast und die Hagia Sophia wieder mit Ikonen auszustatten. Noch im Jahr 843 machte man mit der Christus-Ikone am Palasttor den Anfang, 856 folgten die Mosaiken im Thronsaal. Erst 867 begannen die Restaurierungsarbeiten an den Apsismosaiken in der Hagia Sophia; auf den Münzen wurde auf der Vorderseite wieder die Christus-Ikone und auf der Rückseite das Kaiserbild geprägt (Belting 2004, 185).

Mitte des 9. Jahrhunderts wurde also die Ikone unter bestimmten Prämissen wieder eingeführt. In ihrer standardisierten Form wurde sie zum Instrument der kirchlichen Bildlehre. Andere Kunstgattungen, so auch die profane Kunst, wurden von ihr abhängig (ebd., 38). Die Bildkunst konnte sich nun im Schutze der Kirche entfalten: Architektur, Wandbild, Mosaik, heilige Gegenstände und die Ikone. Schriftlich festgelegte Instruktionen erhöhten die Gewissheit, dass die Bilder richtig, weil ähnlich, waren und traditionsgemäß von berufenen Malermönchen in traditioneller Technik hergestellt wurden. Im Unterschied zur Vollplastik verbürgte die Ikone durch ihre geistige, nicht jedoch mimetische Ähnlichkeit mit dem Urbild Wirkkraft (Lippold 1993, 116–119).

Neben der künstlerischen Freiheit sollten auch Auswüchse des Bilderkults unterbunden werden, um den Streit nicht wieder aufflammen zu lassen. Die Bilderverehrung wurde offiziell reglementiert, und die Priester nahmen nun selber die Verehrung des Bildes in die Hand, beweihräucherten und küssten das Bild nach liturgischer Ordnung. Die Tagesikonen wechselten ständig, sodass es nicht zur Bevorzugung eines Heiligen kommen konnte, und erhielten eine genaue Funktionsbeschreibung, die theologisch definiert wurde (Belting 2004, 194 f., 332). Die erwähnten Instruktionen schrieben bis in das letzte Detail vor, wie die Heiligen

auszusehen hatten: Haar- und Augenfarbe, Bartform und Haartracht. Die Ikonenherstellung vollzog sich unter Beten und Fasten und stellte einen gottesdienstlichen Akt dar. Der Künstler wurde zum Werkzeug, in dem sich der göttliche Geist offenbarte. Üblicherweise handelte es sich um Mönche, was sicherstellte, dass die Vorschriften eingehalten wurden. Eine neue Ikone musste durch bischöfliche Weihe anerkannt werden. Erst dadurch wurde sie Trägerin des Göttlichen (Zaloscer 1969, 30).

Die bilderfeindliche Reformationsbewegung in Zentral- und Westeuropa knapp sieben Jahrhunderte später brachte das Bildkonzept des östlichen Christentums nicht mehr ins Wanken. Das Patriarchat erhielt die griechische Übersetzung des Augsburger Bekenntnisses samt einem Begleitschreiben Ende 1559 zugestellt. Es dauerte bis 1576, dass der Patriarch Jeremiah antwortete. In seinem detaillierten Schreiben wies er die Bilderfeindlichkeit der protestantischen Kirche zurück und nahm auf das im Schreiben erwähnte Problem der Verehrung Marias und der Heiligen Bezug. Seiner Meinung nach war es in manchen Fällen nur möglich, über die Fürbitte Marias und der Heiligen Gott zu erreichen. In der Dogmatik war die orthodoxe Kirche des 16. Jahrhunderts dem Protestantismus näher als dem Katholizismus, aber in Fragen des Bildes stand sie der katholischen Kirche näher. In protestantischer Auffassung verehrte die Ostkirche nicht die Heiligen im Himmel, sondern deren Bilder auf götzenhafte Weise (Michalski 2004, 108–111). Die orthodoxe Kirche allerdings unterscheidet zwischen der einfachen *Verehrung*, die man auch Heiligen und Ikonen zukommen lassen konnte, und der *Anbetung*, die ausschließlich dem dreifaltigen Gott zustand.

Katholizismus und Orthodoxie waren einander in ihrer visuellen Ausrichtung zwar wesentlich näher als dem Protestantismus, dennoch hatte die Westkirche ein anderes Bildverständnis als die Ostkirche. In der Westkirche entfernte sich das Abbild weiter vom Urbild als in der Orthodoxie, und daher eröffneten sich in ihrem Einflussbereich größere künstlerische Freiheiten. Das Abbild verlor an Wunderkraft und Heiligkeit. Die Darstellung des Gottessohns diente der Belehrung und Erinnerung sowie als Schmuck der geweihten Stätten. Das Bild konnte so zu einem Schöpfungsakt des Künstlers werden. Bereits für Papst Gregor den Großen (590–604) genoss das Bild seine Wertschätzung als Medium der Unterweisung für die Analphabeten; Bilder sollten die Bibel der Armen sein; sie hatten jedoch keine Heilswirksamkeit (Lippold 1993, 120–123). Sie sollten Kirchen dekorieren, die biblische Geschichte illustrieren und belehrend für das Volk wirken – ein völlig anderer Zugang als im Osten. An die Stelle des Erlebnisses der Begegnung mit dem Göttlichen oder dem Heiligen trat die bloße Illustration und Darstellung (Fischer 2005, 29–39).

Die Grundlage für diese Haltung wurde auf der fränkischen Synode in Paris 825, einberufen von Kaiser Ludwig dem Frommen (813–840), geschaffen. Sie bewertete die Bilder als Unterweisungsmittel für die nicht Lesefähigen positiv, sie durften jedoch nicht angebetet werden. Der Entwicklung der Wandmalerei als Bibel für die Armen stand nun nichts mehr im Weg (Lippold 1993, 197–201). Noch im Verlauf des 9. Jahrhunderts entstanden erste Skulpturen, die auf dem Altar aufgestellt wurden. Der Körper des Heiligen war nun dreidimensional und seine Wirkung noch überzeugender, wenn sie auf Prozessionen mitgetragen wurden. Das plastische Bild trat ursprünglich in zwei Gestaltsprägungen auf: als Kruzifix und als Sitzstatue (Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß). Bald sollten auch Heiligenstatuen entstehen (Belting 2004, 333–336).

Bis in das 15. Jahrhundert war auch im katholischen Bereich die Malerei Sakralkunst; sie begann sich in Italien jedoch auch in den säkularen Bereich auszubreiten. Die Symbiose von Malerei und Religion wurde gelockert und ihre ästhetische Funktion hervorgestrichen. Der Maler begann sich als schöpferischer Künstler zu verstehen, der ein Konzept verwirklicht. Der Mensch wurde zum Maß aller Dinge, und die Natur sollte so getreu wie nur möglich dargestellt werden. Daraus resultierte konsequenterweise die Perspektive. Der Maler schaffte durch seinen Blick ein ihm eigenes Fenster in die Natur, während im Bereich der Ostkirche die Ikone ein Fenster zum Ewigen darstellte (Fischer 2005, 29–39).

Wie bereits erwähnt, ermöglichte der Bilddruck ab dem späten 14. und beginnenden 15. Jahrhundert die weite Verbreitung des heiligen Bildes. Auf relativ billigem Papier gedruckt, ließ es sich massenweise verbreiten. Das Andachtsbild gab es in den Klöstern schon lange, bevor es mit der neuen Technik des Holzschnitts rascher vervielfältigt werden konnte. Es sollte die Bilderfahrung verändern, denn bei den Bildern handelte es sich um bloße Umrisszeichnungen, die entmaterialisiert und abstrakter als ein lebensecht gemaltes Bild wirkten. Der Kupferstich bot mehr Möglichkeiten der Darstellungskunst. Er erzeugte einen eigenen ästhetischen Reiz und wurde eine Alternative zu anderen Bildmedien. Das Bildangebot erweiterte sich rasch und blieb nicht auf das heilige Bild beschränkt. Themen der Profankunst wurden im Einzelblatt verfügbar. Der Markt veränderte in der Epoche des Privatbildes die Bedingungen des religiösen Bildes. In der Holzschnittproduktion wetteiferten Klöster mit gewerblich organisierten Bildproduzenten. Neue Bildfunktionen wie Porträt, Stifterbild, Altarbild und Andachtsbild wurden verwirklicht (Belting 2004, 474–483).

Zu Beginn der Neuzeit war das Bild im Westen kein exklusives religiöses Phänomen mehr und erhielt neue Funktionen. Dadurch ging der bisherige allgemeine Bildbegriff verloren und wurde durch den Sammelbegriff „Kunst“ ersetzt. Künstle-

rische und nicht künstlerische Bilder bestanden nun nebeneinander und wandten sich an Menschen unterschiedlicher Bildung. Das neue Bild war den Naturgesetzen und der Optik verpflichtet. Für das Bild galten keine Gesetze mehr, die nicht auch darüber hinaus die natürliche Wahrnehmung bestimmten. Nun konnten ein Heiliger und ein gewöhnlicher Mensch im Porträt gezeigt werden. Der Künstler war frei, Bilder nach seinen eigenen Vorstellungen zu schaffen. Das neue Bildverständnis entfaltete sich zwischen Naturnachahmung und der Vorstellungskraft des Künstlers (ebd., 511–524).

Zusammengefasst können wir also festhalten, dass bereits im Verlauf des Mittelalters das Bild in Ost und West unterschiedliche Bedeutungen erhielt. Im Osten wurden zwar Ur- und Abbild voneinander getrennt, um den Vorwurf des Götzenbildes zu entkräften, es blieb jedoch über die Heilserwartung durch das Bild eine starke Relation bewahrt. Das Bild wurde kanonisiert, was keinen Raum für künstlerische Freiheit ließ; dreidimensionale Repräsentationen waren nicht möglich – auch nicht im säkularen Kunstschaffen. Im Westen hingegen wurde die Urbild-Abbild-Relation immer weiter gelockert und das Bild als Mittel der religiösen Unterweisung zurückgestuft. Dies öffnete sowohl den Weg in die Dreidimensionalität und Perspektivität als auch in die säkulare Kunst ab dem 15. Jahrhundert. Im Osten sollten weitere vier Jahrhunderte verstreichen, bis die säkulare Kunst Fuß fassen konnte.

Säkularisierung

Die Form der visuellen Repräsentation, die sich als Resultat des frühmittelalterlichen Bilderstreits im Byzantinischen Reich etablieren konnte, wurde für die gesamte orthodoxe Welt verbindlich, also auch für die orthodoxen Balkanvölker, die sich nicht unter direkter Kontrolle des Reichs befanden, und für die orthodoxe Bevölkerung Osteuropas. 1453 waren die Reste des Byzantinischen Reichs definitiv unter islamische Herrschaft gefallen, die nun die orthodoxen Völker des Balkans und des Nahen Ostens im Osmanischen Reich vereinte. Die spezifische Bilderpraxis des Islam sollte für rund ein halbes Jahrtausend die orthodoxe Bildkultur überschatten. Die osmanische Herrschaftsstruktur war nicht auf Zwangsislamisierung seiner nicht muslimischen Bevölkerung ausgerichtet und ermöglichte ihr also weiterhin die Ausübung der religiösen Praktiken. Dennoch setzte sie Grenzen, welche in der visuellen Kultur des Islam und im muslimischen religiösen Blick begründet waren. Dies zog Einschränkungen etwa im Kirchenbau nach sich; die Hagia Sophia in Konstantinopel war in eine Moschee umgestaltet worden. Die Ikone jedoch lebte im privaten Bereich und im Gottesdienst wei-

terhin ungehindert fort. Ihre öffentliche Zurschaustellung war jedoch in einem bilderfeindlichen Kontext nicht mehr opportun. In Orten ohne muslimische Bevölkerung, wie etwa auf dem Berg Athos, mochten die Einschränkungen gering gewesen sein; in der Reichshauptstadt mit ihrer nach und nach zunehmenden muslimischen Bevölkerung waren sie bedeutend größer.

Ein weiterer langfristiger Faktor der osmanischen Herrschaftsübernahme war, dass der orthodoxe Patriarch von Konstantinopel seinen Führungsanspruch als *primus inter pares* in der orthodoxen Welt unter den veränderten Umständen nur mehr schwer verteidigen konnte, zumal mit dem Patriarchat in Moskau, das sich als „Drittes Rom" verstand, eine orthodoxe Führungsmacht heranreifte, die nicht unter muslimischer Kontrolle stand. Der Herrschaft des Zaren Peter des Großen (1682–1721) kam diesbezüglich eine besondere Rolle zu, da dieser der Kirche das Bildmonopol entzog. Es scheint daher angebracht, einen Blick auf die russisch-orthodoxe Kirche in Hinblick auf Säkularisierungstendenzen, die auch auf die Bildpraxis abfärbten, zu werfen.

Das russisch-orthodoxe Patriarchat wurde 1589, also knapp 140 Jahre nach der Eroberung Konstantinopels, errichtet. Mit dieser Aufwertung übernahm die orthodoxe Kirche die Verpflichtung, sich nach Jahrhunderten der Eigenentwicklung in den liturgischen Riten und im Kirchenrecht wieder der griechischen Mutterkirche anzugleichen. Unter Patriarch Nikon (1652–1666), der sich als Russe von Geburt, aber als orthodoxer Grieche dem Glauben nach verstand, führte dies zur Kirchenspaltung, die bis heute anhält, denn die Altgläubigen oder Altritualisten machten diese Angleichung nicht mit (Onasch 1996, 97 ff.).

Die Bilderwelt vor Peter dem Großen spiegelt eine hieratische Ordnung wider, die von religiösen Gedanken durchwirkt war und Götzenbilder zu unterdrücken suchte. Er führte den westlichen Bilderstil und eine säkulare visuelle Ausdrucksweise ein (Kivelson & Neuberger 2008, 4 f.). 1721 löste er das Patriarchat auf und ersetzte es durch den „Heiligen Regierenden Synod" (das Patriarchat wurde Ende 1917 vom Landeskonzil der Kirche knapp vor der bolschewistischen Machtübernahme wieder eingesetzt). Diesem saß ein staatlich ernannter „Oberprokuror" vor, und die Priester mussten den Staatseid schwören; lediglich die Weihegewalt der Bischöfe blieb erhalten. Die orthodoxe Kirche war zu einer Staatskirche geworden. Das Verhältnis zwischen Kirche und Staat änderte sich dadurch gravierend; säkularer Kunstbetrieb und kirchliche Ikonenmalerei wurden getrennt und Letztere dem Heiligen Synod zugeordnet (Onasch 1996, 115 f.; Kostjuk 2005, 80 f.).

Zwei Zarenporträts dokumentieren den Übergang von einem theokratisch orientierten zu einem säkularen Herrscherverständnis: jene des Vaters von Pe-



Bild 21: Zar Aleksej (1672)



Bild 22: Zar Peter der Große (1717/18)

ter, Zar Aleksej (1645–1676), und von Peter selbst. Zwischen den beiden Porträts von Aleksej und Peter lagen etwa 45 Jahre; sie waren jeweils in ihren Mittvierzigern. Das Porträt Aleksejs wirkt noch immer archaisch; in den 1670er-Jahren hatte sich das russische säkulare Porträt noch nicht von der religiösen Ikonografie lösen können. Die Künstler sahen sich traditionellen ästhetischen Konventionen verpflichtet. Aleksej präsentierte sich in der Gestalt eines byzantinischen Herrschers. Peter zeigte sich als erfolgreicher Feldherr, ohne Herrscherinsignien und Bart (Peter verordnete, dass die russische Elite die Bärte abnehmen müsse) (Hughes 2008, 51–55).

Der russische Adel passte sich im 18. Jahrhundert rasch an den verordneten europäischen Repräsentationsstil an. Die Reichen unter ihnen waren in Posen und Kleidung kaum mehr von europäischen Adligen zu unterscheiden. Die Künstler waren an europäischen Akademien ausgebildet worden. Vor dem 18. Jahrhundert war außer dem Herrscher und den Heiligen kaum ein Adliger abgebildet worden (Ransel 2008, 76).

Diese russischen Impulse müssen im Auge behalten werden, wenn wir nun wieder zur Situation im Osmanischen Reich und speziell in den Balkangebieten zurückkehren. Einige Ideen der Aufklärung wurden durch die orthodoxe Kirche verändert aufgenommen, obwohl diese konservativer als die westliche Kirche war. Die Aufklärung griff in orthodoxen Gemeinden im Rahmen des venezianischen Herrschaftsbereichs und der Habsburgermonarchie früher und wurde von hier aus weiterverbreitet. Dalmatien, das griechische Küstenland und die serbischen Siedlungen in Südungarn waren mit der Aufklärung zuerst konfrontiert. Ab dem beginnenden 18. Jahrhundert vergab die orthodoxe Kirche der Habsburgermonarchie Stipendien an junge Männer, damit sie auf protestantischen Universitäten, etwa Halle oder Leipzig, studieren konnten. Manche von ihnen wurden

später zu Bischöfen oder Erzbischöfen. Im Gegensatz zur Aufklärung in West- und Zentraleuropa, die von einer säkularen Elite getragen wurde, verlief sie in der Orthodoxie außerhalb des Osmanischen Reichs im Rahmen der Kirche und wurde von einem fortschrittlichen Klerus unterstützt. Die zentralen Balkangebiete sowie der Einflussbereich des sehr konservativen griechischen Klerus blieben von den Reformtendenzen des 18. Jahrhunderts allerdings beinahe unberührt (Djordjević 1975, 487 ff., 496; Turczynski 1975, 415–419, 431 ff.).

Kunstschaffen jenseits der Ikonenmalerei war unter der orthodoxen Bevölkerung des Balkans im 18. Jahrhundert kaum verbreitet. Die Bildenden Künste existierten praktisch nicht. Ein Prozess der Modernisierung war am ehesten unter der serbischen Bevölkerung der Habsburgermonarchie zu bemerken, und zwar auf dem Gebiet der grafischen Kunst – im Satz von Büchern und losen Blättern: Titelbildgrafiken, dekorative Embleme und Illustrationen sowie das historische oder zeitgenössische Porträt ab dem Ende des 18. Jahrhunderts (Han 1975, 441–452).

Eine säkulare, vom orthodoxen Bildverständnis abgelöste Kunst setzte in den Balkanländern erst im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Griechenland hatte sich als erstes Balkanland aus der Dominanz des Osmanischen Reichs gelöst (1829), was in den folgenden Jahrzehnten säkulare Tendenzen in der visuellen Repräsentation ermöglichte. Charakteristisch wurde unter Einfluss des regierenden bayrischen Herrscherhauses die Verbindung zwischen der Münchner künstlerischen Schule und volkstümlichen Traditionen. Ebenso charakteristisch für die erste Künstlergeneration, die noch vor 1800 geboren wurde, war das starke Interesse an historischen Ereignissen und romantischem Pathos, das mit klassischen Formen verknüpft wurde (Christou 1980, 531 f.).

In den bulgarischen Gebieten verlief eine anfängliche Vermittlung zentraleuropäischen Kunstschaffens über Wien, Pest und andere aus Mitteleuropa eingeführte Kunstwerke (Paskaleva 1981, 416). Bevorzugte Sujets der ersten bulgarischen Malergeneration mit akademischer Ausbildung waren Porträt, Landschaft sowie Alltags- und Historienmalerei. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts studierten bereits zahlreiche Bulgaren an den Akademien in Wien, München und St. Petersburg (Wermuth 1993, 139 f.). Kennzeichnend für die an mitteleuropäischen Kunstakademien studierenden bulgarischen Künstler war die Symbiose von europäischer akademischer Kunst und byzantinischen Traditionen der kirchlichen Wand- und Ikonenmalerei (Paskaleva 1981, 416, 425).

Die wesentlichen Impulse für die Entfaltung der serbischen Kunst gingen, wie bereits betont, von Serben im Rahmen des Habsburgerreichs ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts aus. In den südserbischen Gebieten herrschte die Tradition der byzantinischen Ikonenmalerei noch bis weit in das 19. Jahrhundert vor

(Medaković 1986, 150–170). Nachdem im Jahr 1829 dem Fürstentum Serbien eine beschränkte Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich zuerkannt worden war, wurden erste junge Männer zur Kunstausbildung ins Ausland entsandt. Obwohl grundsätzlich nach Paris orientiert, wurden die meisten serbischen Impressionisten in München im Privatatelier des slowenischen Realisten Anton Ažbé (1862–1905) ausgebildet. Der in Bosnien-Herzegowina geborene und in Belgrad aufgewachsene Serbe Rista Vukanović (1873–1918) war ein prominenter Vertreter dieser in München ausgebildeten Generation. Vom serbischen Staat durch ein Stipendium unterstützt, nahm er 1892 seine Ausbildung an der Akademie der Künste auf, nachdem er bei Ažbé einige Vorbereitungskurse besucht hatte. 1898 wieder nach Belgrad zurückgekehrt, übernahm er 1900 die Leitung der Serbischen Schule der Malerei und Künste. Zusammen mit seiner deutschen Frau plante er die Errichtung eines „Künstlerhauses" nach Münchner Vorbild im Zentrum der Stadt. Dieses war in ein öffentliches Atelier und in Privaträume geteilt und wurde zu einem Gravitationszentrum moderner serbischer Kunst (Makuljević 2010, 28). Um 1900 war in Belgrad der Impressionismus als kennzeichnender Stil der modernen serbischen Kunst bereits fest verankert (Mansbach 1999a, 226–227).

Anfänge moderner Kunst in Makedonien, das erst 1912 aus dem Osmanischen Reich aus- und in das serbische Königreich eingegliedert worden war, sind erst für die 1920er-Jahre zu konstatieren. Die abstrakte Kunst wurde jedoch nicht angenommen, und die Experimentierfreudigkeit mit westlichen Stilen wurde durch das breite Verlangen nach lokaler Ikonografie unterbunden. Der figurativen Kunst wurde in der Zwischenkriegszeit mit großer Skepsis begegnet (ebd., 239–242).

Auch in den rumänischen Gebieten der Moldau und der Walachei wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die sakrale von der säkularen Malerei in den Hintergrund gedrängt (Pacurariu 1994, 515 ff.). In der Moldau / Walachei wurde in Iaşi (1860) bzw. Bukarest (1864) jeweils eine Kunstakademie gegründet. Die ersten Professoren waren Tschechen, Deutsche, Italiener, Schweizer und Ungarn. Die fähigsten Absolventen der Malerei und Bildhauerei wurden animiert, ihre Ausbildung in Paris und München fortzusetzen (Mansbach 1999, 244 f.). Die im orthodoxen Bereich damals noch seltene Bildhauerei fand in Constantin Brâncuşi (1876–1957) ihren international anerkannten Meister (Lengyel 1993, 551 f.). Der Absolvent der Bukarester Akademie lebte und arbeitete ab 1904 in Paris. Zwischen 1808 und 1938 gingen über hundert Studenten aus Rumänien (Rumänien in den heutigen Grenzen) an die Münchner Akademie der Bildenden Künste. Die meisten von ihnen ließen sich in der Malerei ausbilden, nur wenige in Bildhauerei und Architektur. Der Grund dafür war, dass es bis 1918 keine entsprechenden rumänischen Ausbildungsstätten gab (Mandrut 2006, 1–5).

Diese Anfänge eines säkularen Kunstschaffens – dies darf keineswegs übersehen werden – standen noch deutlich im Schatten der sakralen Kunst, die etwa von der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts einen letzten großen Aufschwung nahm. Dies war im Wesentlichen auf zwei Ursachen zurückzuführen:

1. Im Unterschied etwa zum Libanon, wo sich unter der christlichen Bevölkerung ab dem 17. Jahrhundert eine lebhafte sakrale Kunst entfalten konnte, war auf dem Balkan bis zum Einsetzen der osmanischen Reformperiode (1839) die nicht muslimische Sakralarchitektur und -kunst Beschränkungen in ihren Entfaltungsmöglichkeiten ausgesetzt gewesen, sei es, dass die osmanische Obrigkeit Einspruch gegen neue Sakralbauten geltend machte, sei es, dass es an wohlhabenden Stiftungspatronen mangelte (Makuljević 2003, 385).
2. Dies sollte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ändern. Griechenland schied 1829 aus dem osmanischen Herrschaftsverband aus und Serbien erhielt eine beschränkte Unabhängigkeit zugesprochen. Für die noch im Osmanischen Reich verbleibenden Balkanländer eröffnete die Reformperiode neue Entfaltungsmöglichkeiten. Die Folge war, dass es zu einem Boom der orthodoxen Sakralkunst und -architektur kam. Unzählige orthodoxe Kirchenbauten wurden renoviert oder neu errichtet und nach dem Muster der jahrhundertealten Ikonografie dekoriert. Die byzantinische Sakralkunst erlebte in diesen Jahrzehnten ihren abschließenden Höhepunkt auf dem Balkan. Die Auftraggeber entstammten der schmalen Schicht an städtischen und ländlichen neureichen Kaufleuten, Händlern und Handwerkern, die sich dem traditionellen sakralen Kunstverständnis verpflichtet fühlten. Ihre Motive waren vorwiegend religiöser Natur, sie wollten sich jedoch auch Anerkennung innerhalb ihrer Gemeinschaften verschaffen oder einen Beitrag zur kulturellen Entwicklung ihres Landes leisten (ebd., 385–405). Es scheint evident zu sein, dass in diesem Klima eines sakralen Nachholbedarfs der zeitgenössischen westlichen Kunst vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im Bereich der orthodoxen Kirche das alttestamentarische Zweite Gebot ausschließlich in der sakralen Sphäre zu Diskussionen Anlass gab; für die weltliche Sphäre stand seine Anwendung nie ernsthaft zur Debatte. Ein wesentlicher Grund dafür war die Tradition des Staatskirchentums, in der die weltliche Macht über die geistliche dominierte. Dadurch konnte die öffentliche visuelle Repräsentation des Kaisers nie ernsthaft infrage gestellt werden. Die Bilderverehrer schafften es, die Ikone als Medium der

Kommunikation mit Gott und den Heiligen im 9. Jahrhundert durchzusetzen, aber der Entfaltung der kirchlichen Kunst wurden – im Gegensatz zur Westkirche – sehr enge Grenzen gesetzt, da Bild und Schrift in der Liturgie gleichgesetzt wurden. Neben der Ikonenmalerei blieb – anders als in Russland – wenig Raum für säkulare Kunstentwicklungen, sodass das heilige Bild bis weit in das 19. und beginnende 20. Jahrhundert für breite Bevölkerungssegmente das bestimmende Element visueller Kultur blieb. Verglichen mit dem westkirchlichen Bereich, in dem das heilige Bild stets nur illustrierenden Charakter hatte und sich daher wesentlich freier entwickeln konnte, ergab sich somit hinsichtlich der Lösung der Kunst von der Religion eine Differenz von rund einem halben Jahrtausend.

Eine säkulare Kunst konnte sich unter der orthodoxen Bevölkerung des Osmanischen Reichs – im Gegensatz etwa wiederum zu Russland – nicht entfalten. Dies wurde erst durch die Unabhängigkeit der orthodoxen Balkanstaaten bzw. in der osmanischen Reformperiode möglich. Hinsichtlich der Säkularisierung des Bildschaffens sind zwei Beobachtungen von Bedeutung, die auch für andere Bereiche (Architektur, Fotografie, Film, neue Medien, Theater) relevant werden sollten: 1. Zumindest die jeweils erste Generation an jungen Malern und Bildhauern musste im Westen ausgebildet werden, da es an heimischen Ausbildungsstätten mangelte. Wien, München, Paris und teilweise St. Petersburg waren die Orte, woher der Ausbildungs-, Technik- und Wissenstransfer im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erfolgte. 2. Die Künstler sahen sich mit dem Problem konfrontiert, dass sie die jeweiligen westlichen Stilrichtungen nicht ohne Kompromisse in ihre Heimatländer zu transferieren vermochten. Sie mussten an traditionelle Elemente der visuellen Repräsentation anknüpfen, um ihre Produkte marktfähig zu gestalten. Die Künstler des spätosmanischen Reichs etwa wichen auf die nicht figurative Landschaftsmalerei aus. Orthodoxe Maler konnten auf byzantinische, ikonische oder bäuerliche Traditionen sowie auf die Historienmalerei zurückgreifen. Die westliche Moderne musste also auf lokale und regionale Gegebenheiten umgedeutet bzw. mit diesen amalgamiert werden, damit sie akzeptabel erschien. Die westliche visuelle Technologie wurde so in kulturell angepasster Form übernommen.

Das Bild bzw. der Umgang mit dem Bild konnte in vorsäkularer Zeit auf regionale bzw. religiöse Traditionen aufbauen. Der Gebrauch von Schreibrohr und Pinsel war keinen außerregionalen Gepflogenheiten verpflichtet. Diese relativ autochthonen Entwicklungspfade liefen jedoch im Verlauf des 19. Jahrhunderts aus. Die visuellen Techniken der Lithografie, vor allem jedoch die der Fotografie, spielten in diesem Prozess eine weichenstellende Rolle. Seit der Einführung der ersten markttauglichen Kamera wurden die dominierenden visuellen Technologien im

Westen entwickelt und konnten von den Völkern Kleineurasiens lediglich übernommen und adaptiert werden. Sie wurden gleichzeitig machtvolle Instrumente der Orientalisierung und Balkanisierung, also einer negativen Stigmatisierung der Region. Gleichzeitig – und dies ist das Interessante an der weiteren Entwicklung – lösten sich die religiös geleiteten, traditionellen Blickweisen nicht in einem globalen Amalgam auf.

II. ZWIESPÄLTIGE BEDEUTUNG DER FOTOGRAFIE

5. Kapitel: Die Fotografie – eine späte visuelle Revolution

Am 7. Jänner 1839 stellte der französische Maler Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) der französischen Akademie der Wissenschaften sein marktreifes fotografisches Verfahren vor. 1836, also etwa drei Jahre zuvor, hatte es der osmanische Sultan Mahmud II. gewagt, sein Porträt in einer Istanbuler Kaserne halböffentlich anzubringen. Gerade neun Monate später, am 3. November 1839, verkündete sein Nachfolger Abdülmecid I. (1839–1861) im unmittelbar an den alten Sultanspalast anschließenden Park von Gülhane in Anwesenheit der Vertreter der europäischen Mächte ein *Hatt-ı Şerif* („erhabene Schrift"), das eine Neuordnung des Osmanischen Reichs nach europäischem Muster einleiten sollte. Vier Tage später wurde das erste Foto in der islamischen Welt von einem ausländischen Forscher im ägyptischen Alexandria geschossen. Die zeitliche Koinzidenz dieser Ereignisse war wohl nicht völlig zufällig. Jedenfalls sollten wir sie als starkes Indiz dafür werten, dass die Geschichte des Osmanischen Reichs und der europäischen Großmächte ab nun stärker als zuvor miteinander verwoben sein sollte;[24] diese Verwobenheit manifestierte sich seit diesem folgenreichen Jahr auch visuell.

Die Fotografie, mit deren Hilfe etwas endlos reproduziert werden konnte, was nur einmal stattfand (Barthes 1989, 12), berührte die Bevölkerung Kleineurasiens mit Ausnahme der säkularen Eliten in den folgenden Jahrzehnten bis etwa zum Ersten Weltkrieg kaum, ausgenommen vielleicht der Umstand, dass ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Städten der Levante Reisende aus Westeuropa mit ihren umständlichen Belichtungsapparaten immer mehr wurden und die Einheimischen in Erstaunen versetzten. Von sich ein fotografisches Bild anfertigen zu lassen, war einer breiteren Bevölkerung vorläufig kein Bedürfnis, zumal die Traditionen der visuellen Repräsentation der muslimischen, christlichen und jüdischen Bevölkerung fest gefügt und klar geordnet waren. Daher verzögerte sich die durch die Fotografie ausgelöste visuelle Revolution im Vergleich zum Westen um ein gutes halbes Jahrhundert, wenn wir diese an der Errichtung von Fotostudios durch Juden und Muslime messen. Die erste Fotografie in Alexandria sollte jedoch eine Entwicklung einleiten, welche die Bevölkerung Kleineurasiens mit der westlichen

---

24 Zur Diskussion über die Verwobenheit der Geschichte, *entangled* oder *connected histories* bzw. über die *histoire croisée* siehe den sehr instruktiven Überblick bei Conrad & Randeria (2002).

visuellen Moderne verknüpfen sollte. Waren dessen traditionelle visuelle Kulturen relativ autonom und auf religiösen Überzeugungen aufbauend gewesen – nun waren sie es nicht mehr. Die Fotoapparate erzeugten nicht nur mechanisch reproduzierbare, sondern unausweichlich vor allem säkulare Bilder. Das fotografische Auge zielte auf andere Objekte als der traditionelle religiöse Blick. Ein neues Zeitalter hatte begonnen – das der modernen visuellen Kulturen. Davon wird das erste Unterkapitel handeln; im zweiten wird der Blick um die Anfänge visueller Techniken über die Fotografie hinaus in der Region ergänzt – um die Anfänge von Kino und Film, Theater und des Pressejournalismus. Im dritten wird zu überprüfen sein, wie sich die Religionen den neuen revolutionären visuellen Herausforderungen gegenüber verhielten, und im vierten wird eine Art von Kollektivbiografie der frühen Fotopioniere vorgestellt.

Herausbildung visueller Kulturen

Die öffentliche Sphäre des Reichs und seiner Hauptstadt Istanbul war bis dahin völlig ohne figürliche Repräsentation – sei es in der Malerei, sei es in Form des Monuments – geblieben. Die muslimische Gemeinschaft lehnte ebenso wie die jüdischen Gemeinden eine solche vehement ab. Die Veröffentlichung des Sultansporträts war eine Sensation; Proteste waren die Folge. Die christliche Bevölkerung war in der Verehrung ihrer Heiligenbilder und Ikonen auf den Haus- und Kirchengebrauch beschränkt. Das muslimische und jüdische künstlerische Schaffen konzentrierte sich auf die Darstellung geometrischer Muster, auf die Buchausstattung mit Miniaturen und auf die Kalligrafie. Eine über Zeitungen und Bilder vermittelte öffentliche Sphäre gab es noch ebenso wenig wie qualmende Schlote, die von einer Industrialisierung gezeugt hätten.

Auf der anderen, der westlichen Peripherie des Kontinents stand England um 1800 bereits voll im Industrialisierungsprozess. London hatte damals hinsichtlich seiner Bevölkerung Istanbul bereits überrundet und war zur größten Stadt Europas aufgestiegen – eine Stadt voller visueller Anregungen und Unterhaltungen. Um diese Zeit konnten bereits 60 bis 70 Prozent der Bevölkerung lesen und schreiben (Briggs & Burke 2009, 111), im Osmanischen Reich nicht einmal ein Bruchteil dessen. Man schätzt, dass im Jahr 1792 in England etwa 17 Millionen Zeitungen verkauft wurden; dazu kamen noch Viertel- und Halbjahresschriften (ebd., 58). Die Londoner *The Times* ließ 1814 eine dampfbetriebene Druckerpresse an ihrem Firmensitz aufstellen; sie konnte etwa tausend Exemplare in der Stunde erzeugen, daher später in Druck gehen und aktueller als die anderen Zeitungen

sein. *The Times* wurde jedoch nie zu einem Massenblatt. Dies gelang etwa dem New Yorker Billigblatt *Sun,* von dem 1838 34.000 Stück pro Tag verkauft wurden (ebd., 106 f.). Das 18. Jahrhundert war nach Ansicht Habermas' die kritische Phase einer sich herausbildenden liberal-bürgerlichen öffentlichen Sphäre, die durch die Medien als Gesamtsystem (Zeitungen, Kaffeehäuser, Klubs und Salons) hergestellt wurde (ebd., 60). Zeitlich begrenzte Vorformen dieser Art von öffentlicher Sphäre waren durch den Buchdruck schon früher entstanden – etwa in der Auseinandersetzung zwischen der Römischen Kirche und dem Protestantismus. Der Freund Luthers, Lucas Cranach (1472–1553), schuf nicht nur Porträts von Luther und seiner Ehefrau, sondern auch viele polemische Drucke, die das einfache Leben Jesu mit dem der Pracht und Herrlichkeit des Papstes verglichen. Solche Bilder ließen eine Kommunikation des einfachen Martin Luther mit dem „gemeinen Volk entstehen" – um den Preis, dass er seine eigenen Bilder schuf und die der katholischen Kirche verdammte. Die Reformation schuf damit vorübergehend eine öffentliche Sphäre (ebd., 65–68, 80).

Die britische Königliche Kunstakademie beschränkte den Zugang zum formalen Kunstmarkt, sodass sich Nichtmitglieder alternative Strategien zur Vermarktung ihrer Bilder überlegen mussten. Sie begannen, Privatausstellungen zu organisieren, und erzielten gute Preise für ihre Bilder. Diese schufen einen sekundären Markt von billigen reproduzierten Drucken. Auf diese Weise wurden immer weitere Kreise der Bevölkerung in die visuelle Produktion und Konsumption einbezogen. Es war insbesondere die aufstrebende Mittelklasse, die sich einer relativ billigen und leicht zugänglichen Kunst erfreute. Sie war bestrebt, sich private Sammlungen anzulegen, Drucke in hoher Zahl zu produzieren und zu kaufen. Um 1850 war das volksnahe Geschäft mit der Kunst bereits weit ausdifferenziert, und ihre Konsumption wurde visuell raffiniert unterstützt. Die Schaufenster der Geschäfte nahmen an Größe zu und wurden immer fantasievoller ausgestattet, die Gasbeleuchtung lud zu abendlichen Spaziergängen ein, und öffentliche Kunstausstellungen wurden zu Publikumsmagneten. Benjamin Wests Gedächtnisausstellung – er war bis zu seinem Tod 1820 Präsident der Königlichen Kunstakademie – im Jahr 1851 wurde von 95.000 Menschen besucht (Sperling 2010, 296–301) und die Londoner Weltausstellung im selben Jahr von sechs Millionen (Briggs & Burke 2009, 112 f.). Der Handel mit Drucken erfuhr in den 1830er-Jahren eine weitere Dynamik, als die herkömmlichen Kupferplatten durch Stahlplatten ersetzt wurden und die Dampfpresse die mechanische Erzeugung von Drucken ermöglichte. Die Stahlgravur war aufgrund der Materialhärte zwar zeitaufwendiger, dafür konnten jedoch mehrere Tausend Kopien erzeugt werden, was die Gewinnspannen erhöhte. In den 1850er-Jahren wurde der Holzstich die bevorzugte Technik

für die Illustrationen in Journalen; sie ermöglichte den gleichzeitigen Druck einer Seite mit Illustration und Text; die Lithografie[25] hingegen verlor in England an Bedeutung (Sperling 2010, 296–301).

Die Fotografie war beinahe eine logische Weiterentwicklung der schillernden Welt der Gemälde und Drucke. Sie schuf ein neues visuelles Vergnügen und hatte kommerzielles Potenzial. Es war nicht bloß die rasche und genaue Reproduktionsmöglichkeit von Bildern, die faszinierte, sondern sie stellte ein neues Spektakel in einer Zeit, die bereits voller visueller Angebote war, dar. Daguerres Erfindung musste auf die Menschen wie ein neuer zauberhafter Trick gewirkt haben. William Henry Fox Talbot (1800–1877) hatte beinahe gleichzeitig das Negativ-Positiv-Verfahren, das die Fotogeschichte von etwa 1860 bis zur Einführung der Digitalkamera um 1990 begleiten sollte, entwickelt. Aus dem Negativ konnte man mehrere Abzüge anfertigen, was in der Fotogeschichte größte Relevanz erhalten sollte. Daguerre konnte mit seinem Verfahren lediglich Positivunikate, die qualitativ allerdings besser waren als die frühen Negative, herstellen (ebd., 301).

Bis in die 1860er-Jahre war das Herstellen einer Fotografie noch sehr teuer, und nur relativ reiche Menschen konnten sich dies leisten. Die hohen Kosten wurden vor allem durch die silberbeschichteten Platten verursacht (Benjamin 1977, 49). In England kostete im Jahr 1841 ein Foto noch den Wochenlohn eines Facharbeiters (Jäger 2000, 52). Um 1900 gehörte die Arbeiter- und Arbeiterinnenschaft bereits zu den Konsumenten und Konsumentinnen billiger Drucke und Fotografien. Während individuelle Porträtfotografien für sie noch immer sehr teuer waren, konnte sie sich die billigen Postkarten leisten, die zudem leicht erhältlich waren. Um 1910 überstieg der Verkauf von britischen Postkarten die Marke von 800.000 Stück jährlich.

1888 brachte schließlich George Eastman (1854–1932) eine relativ billige Fotokamera – die „Kodak Nr. 1“ – um US-$ 25 auf den Markt, die mit einem Zelluloidrollfilm ausgestattet war, der ebenfalls von der Firma Kodak entwickelt wurde. Noch um 1860 hatte man damit rechnen müssen, für ein Porträt den Gegenwert für eine große Gans, ein kleines Spanferkel oder 15 Maß Bier aufbringen zu müssen, was für eine bürgerliche Klientel sicher erschwinglich war. Tausende von Menschen konnten sich nun sogar eine Kamera leisten; für die breiten Massen

25 Die Lithografie kann als Vorform der fotografischen Porträtherstellung erachtet werden, da das billige Druckverfahren auf Stein wegen seines Vervielfältigungspotenzials große Breitenwirksamkeit erzielen konnte. Das Verfahren wurde 1796 vom Deutschen Aloys Senefelder (1771–1834) entwickelt. Kleinformatige Grafiken und Plakate konnten billig und in hoher Auflage auf den Markt gebracht werden. Diese Technik beherrschte die Massenbildproduktion zwischen den 1830er- und 1880er-Jahren und wurde vom Foto- bzw. Offsetverfahren abgelöst (Müller 2003, 24).

war sie noch immer unerschwinglich. 1895 produzierte Eastman in seiner Firma täglich etwa 600 Kameras. Das Marketing richtete sich zusehends an Frauen, um den Markt für Kodak-Fotoalben anzukurbeln. Um 1900 führte Kodak die Brownie-Kamera für Kinder um den Preis von nur US-$ 5 ein; sie sollte sich großer Popularität – nicht nur unter Kindern – erfreuen. 1910 schließlich wurde die „Kodak Girl“ auf den Markt gebracht. Um 1900 war die angloamerikanische Welt bereits mit fotografischen Bildern durchdrungen; sie repräsentierten nicht bloß eine visuelle Gemeinschaft, sondern kreierten auch eine solche (Jäger 2000, 61; Briggs & Burke 2009, 163; Richter 2010, 201; Sperling 2010, 305).

Einen weiteren Schritt in Richtung einer Bebilderung des Lebens stellte die illustrierte Wochenzeitschrift dar. 1882 wurde in Deutschland das Autotypie-(Raster-)Verfahren, das die Fotobebilderung von Zeitungen ermöglichte, patentiert. Diese Entwicklung verlief im Westen überall zeitgleich, und dadurch nahm die Präsenz der Fotografie im Alltag ständig zu (Jäger 2000, 56). In Deutschland kam mit *Die Woche* ab 1899 die erste fotografisch bebilderte Wochenzeitschrift auf den Markt. Das gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Berufsbild des Fotojournalisten sollte sich jedoch erst in den 1920er-Jahren ausprägen. Auch die Werbe- und Modefotografie bildete sich Ende des 19. Jahrhunderts aus. Eigenständige Sparten wurden sie allerdings erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts (ebd., 47).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden bereits die ersten Versuche zur Entwicklung der Farbfotografie unternommen. 1904 entwickelten die Brüder Lumière in ihrem Studio in Lyon die Autochrom-Fotografie und brachten 1907 die ersten Autochrom-Platten auf den Markt. Diese Technik ermöglichte die Abbildung der Realität mit ungewöhnlicher Präzision und einer beeindruckenden Atmosphäre (Elsie 2008, 14). 1907 schoss Louis Lumière (1864–1948) auf der Grundlage dieses Verfahrens die ersten Farbfotos, indem er drei Negative gleichzeitig belichtete (Özendes 1999a, 21).

Diese Technik wurde von Albert Kahn, einem Elsässer Geschäftsmann (1860–1940), der es durch Investitionen in Gold- und Diamantenminen in Südafrika zu großem Reichtum gebracht hatte, für die Umsetzung eines beeindruckenden Projekts genutzt. 1908/09 unternahm der reformierte Jude eine Weltreise, auf der er 3.000 Stereoskopie-Platten[26] und 2.000 Meter Film belichtete, die zur Grundlage für sein 1919 in Angriff genommenes Projekt „Archive des Planeten“ wurden. Er wollte die kulturellen Praktiken und Gebräuche der Menschheit seiner Zeit aufnehmen und für immer archivieren. Er entsandte Fotografen und Kameraleute in die ganze Welt. Zwischen 1909 und 1931 entstanden auf diese Weise 72.000 Bil-

26 Verfahren, durch welches zweidimensionale Bilder räumliche Tiefe gewinnen.

der – die weltweit wertvollste Sammlung von Autochromen – und 170.000 Meter Filmstreifen über beinahe 50 Länder der Erde (Elsie 2008, 7–16; siehe auch BBC Worldwide Ltd 2012).

Sein erster Kameramann war Auguste Léon (1857–1942). Jean Brunhes (1869–1930), ein angesehener Professor für Humangeografie, wurde von ihm als Direktor des Archivs eingesetzt. Seine erste Mission war die Planung eines Balkanarchivs. Knapp vor dem Ausbruch des Ersten Balkankriegs (Anfang Oktober 1912) hielten sich Léon und Brunhes in Bosnien auf. Im Mai 1913 fotografierten sie im Kosovo, von dort aus ging es weiter nach Skopje und Saloniki, anschließend nach Kleinasien. Im Herbst fotografierten sie über Montenegro anreisend in Albanien. Sie fotografierten also im Kosovo kurz nach der Besetzung durch Serbien und in Shkodra, unmittelbar nachdem die Stadt durch die Kämpfe mit den montenegrinischen Truppen großen Schaden erlitten hatte (ebd.).[27]

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Fotografie in der westlichen Welt um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine visuelle Revolution auslöste. Aber tat sie dies in Kleineurasien auch? Zweifel sind aus zumindest zwei Gründen angebracht. Der erste besteht darin, dass, wie bereits mehrfach betont, zumindest die muslimische und die jüdische Bevölkerung der figürlichen Repräsentation skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden; die Faszination des neuen Mediums bestand nicht in der Abbildung von toten Objekten, sondern gerade in jener von lebenswirklichen Menschen. Der zweite Grund bestand in den sozioökonomischen Rahmenbedingungen der Region. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts lag ihre Industrialisierung und Urbanisierung noch in weiter Ferne. Der überwiegende Teil der Bevölkerung (etwa 80 bis 90 Prozent der Gesamtbevölkerung) stand

27 Folgende Ausstellungskataloge über die Balkanfotografien des Projekts wurden bislang veröffentlicht (zusammengestellt von Elsie 2008, 101 f.):

- Turquie, 1912–1923, autochromes. Boulogne Billancourt: Collections Albert Kahn 1980.
- De la Save au Vardar (Yugoslavie). Gallerie de l'Esplanade de la Defense. 12 juillet–15 septembre 1984, Paris, 1984.
- Ho autochrómikos: hoi prótes egchrómes fótografies tou aióna, 1913&1918. Athenès: Holkos/ Boulogne-Billancourt: Musée Albert-Kahn, 1997.
- 1913 et 1918: autochromes du mont Athos, au service d'une utopie. Boulogne-Billancourt: Musée Albert-Kahn, 1998.
- Thessaloniké 1913&1918. oi prótes egchrómes fótografies. Thessalonique 1913&1918: les autochromes du Musée Albert Kahn. Athènes: Editions Olkos/ Boulogne: Musée Albert Kahn, 1999.
- Thessaloniké: oi prótes egchrómes fótografies, 1913&1918. Thessalonique: les autochromes du Musée Albert Kahn, 1913&1918. Boulogne-Billancourt: Musée Albert Kahn, 2000.
- Makedonija Vo 1913: avtokhromi od kolekcijata na Muzejot Albert Kan/La Macédoine en 1913: autochromes de la collection du Musée départemental Albert Kahn. Skopje: Muzej na grad Skopje/ Boulogne: Musée départemental Albert Kahn, 2001.

in der Urproduktion, die kaum für das Überleben nötige Ernteüberschüsse abwarf, oder lebte von der Viehzucht, die zwar stärker als die bäuerliche Bevölkerung an den Markt gebunden war, aber nur in seltenen Fällen zu reichhaltigen Einkünften führte. Wer konnte also an der Produktion und an der Verwendung von Fotografien Interesse haben? In welchen gesellschaftlichen Segmenten konnte sich ein fotografischer Markt entwickeln? Grundsätzlich kam lediglich die dünne Ober- und Mittelschicht dafür infrage und von dieser wiederum primär die christliche; dazu konnten noch jene Segmente der muslimischen und jüdischen Oberschicht stoßen, die bereits säkular ausgerichtet waren und „europäisch" dachten.

Faszinosum der neuen Medien

Bereits in spätosmanischer Zeit kündigten sich – gemessen nicht an westlichen Standards, sondern an den eigenen Parametern – epochale Veränderungen an, die den angeblich „kranken Mann am Bosporus" als recht vital und gesund erscheinen ließen. Abdülhamids Periode (1876–1909) war von Widersprüchen zwischen Tradition und Fortschritt gekennzeichnet, die vielleicht gerade deshalb eine bislang ungewohnte Dynamik erzeugten. Einerseits stoppte der Sultan 1878 den Prozess des Parlamentarismus und der Demokratisierung, andererseits geschahen viele Neuerungen. Einerseits wurden der Polizei neue Möglichkeiten, die Einhaltung des Scheriatsrechts zu erzwingen, in die Hand gegeben, andererseits gab es auch epochale Neuerungen im Verhältnis zwischen Staat und Religion. Einerseits war die Zensur streng, andererseits erschienen immer mehr neue Publikationen. Einerseits pflegte ein Teil der osmanischen Elite eine antieuropäische und panislamische Stimmung, andererseits wurden viele Dinge aus pragmatischen Gründen aus dem Westen übernommen. Diese Anti-Europa-Stimmung ging parallel mit einer Kultivierung der islamischen Zivilisation, die in zunehmendem Maß unter kolonialherrschaftlichen Druck geriet. Nach einem Jahrhundert stellten der Orient und der Islam den modernen Westen als Reformmodell infrage. Es war ein Charakteristikum dieser Periode, Ausflüchte für die Übernahme westlicher Technologien zu finden, indem man auf ihre frühen arabisch-islamischen Grundlagen verwies: Die gesamte westliche Wissenschaft und Technologie hätten ihre Wurzeln in der arabischen Zivilisation. Deshalb sei es auch nicht notwendig, etwas vom Westen zu übernehmen – ausgenommen die europäischen Verbesserungen von Erfindungen der islamischen Welt (Berkes 1998, 259–263).

Der Panislamismus bildete den Höhepunkt der Gegenreaktion auf die Reformperiode, die Muslime und Nichtmuslime zu einer Nation schmieden wollte: Nur

Muslime – so die neue Auffassung – könnten die nationale Basis für eine osmanische Nation bilden – unter der Führung eines Kalifen, dem dieses Reich unterstand. Die Trennung von transislamischem Kalifat und osmanischem Sultanat wurde daher betont. Auch Muslime außerhalb des Reichs sollten sich im Kampf gegen die koloniale Dominanz um den Sultan als gemeinsamen Führer sammeln können (ebd., 267 f.).

Nichtsdestotrotz arbeitete die Elite an einer Veradministrierung des Reichs weiter, von der die Reformperiode gekennzeichnet war. Eine der Folgen der administrativen Machtkonzentration war beispielsweis die relativ frühe Einführung der Telegrafie. Sie diente dem raschen Informationsfluss zwischen den Institutionen und der Verbreitung verschlüsselter Nachrichten zwischen Zentrum und Provinzen. 1854 war in Australien die erste Telegrafenlinie der Welt zwischen Melbourne und Port Melbourne errichtet worden. Die erste Telegrafenlinie im Osmanischen Reich wurde bereits im Jahr darauf, 1855, während des Krimkriegs (1853–1856) errichtet. Unter Sultan Abdülhamid wurden über 30.000 Kilometer Telegrafenkabel verlegt, die bis in den Jemen reichten; über Unterwasserkabel wurden Kreta und Zypern in das Informationsnetz eingebunden. Dies war allerdings erst rund zwei Jahrzehnte, nachdem ein Unterwasserkabel im Nordatlantik, das England und die USA miteinander verband, verlegt worden war, der Fall. Der Morsecode wurde an das Türkische angepasst, moderne Morsemaschinen importiert und Fachleute in Frankreich ausgebildet (Berkes 1998, 256 f.; Briggs & Burke 2009, 134).

In Abdülhamids Zeit erschienen erstmals Bilder in gedruckten Medien – in Tageszeitungen, Wochenzeitschriften und illustrierten Magazinen –, die erste Blicke auf die westliche Moderne ermöglichten. Bis dahin war es nur einigen Privilegierten wünschenswert erschienen, London oder Paris zu besuchen. Nun war diese selbst gewählte Blockade gebrochen; selbst Bilder von Nordamerika waren zu sehen. Aufgrund des Bilderverbots beschränkten sich furchtsame Herausgeber auf Bilder von Banken, Maschinen, Brücken oder Städten. Man konnte meinen, Nordamerika sei ein Kontinent voller Lokomotiven, Banken und Trafostationen. Ein Nebeneffekt war, dass auch Kunstwerke in den Illustrierten abgebildet wurden, wobei idyllische Szenen bevorzugt wurden (Berkes 1998, 280 f.). Wie es scheint, war der säkularisierende Effekt der ungewohnten Bilder bedeutender als jener aller Publikationen der Reformzeit zusammen. Selbst die traditionsbewussten Kalligrafen mussten sich allmählich mit der unliebsamen Konkurrenz der Druckerpresse abfinden, nachdem 1874 die Erlaubnis für die Drucklegung des Korans in arabischen Buchstaben erteilt worden war.

Theater

Innerhalb weniger Jahrzehnte kamen Dinge in Bewegung, die jahrhundertelang tabuisiert gewesen waren. Dies betraf auch noch weitere Bereiche visueller Kultur. Das islamische Bilderverbot hatte sich auch auf Theateraufführungen erstreckt. Die Aufführung von Schattentheaterstücken war möglich, weil ein Hadith Marionetten unter der Bedingung erlaubte, dass sie keinem bestimmten Menschen ähnelten. Allein schon das Loch, durch das der Faden lief, vermied in der Auffassung von Rechtsgelehrten eine Ähnlichkeit (Papadopoulos 1977, 60). Ein Theater in antiker Tradition oder eine Oper bzw. Operette hatte sich unter den gegebenen religiösen Einschränkungen allerdings nicht entfalten können. Ägypten wurde erstmalig mit dem modernen Theater in der kurzen napoleonischen Ära (1798–1801)[28] konfrontiert. In diesen Jahren kamen nämlich auch französische Schauspielertruppen ins Land, und in Kairo wurde sogar ein Theater für die Unterhaltung der französischen Soldaten gegründet. Allmählich wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts das französische Theater übernommen; seine Stücke wurden entweder ins Arabische übersetzt oder arabische Stücke an französische Klassiker angelehnt (Mikhail 2001, 17–21). Aus Rücksicht auf die kulturellen Gepflogenheiten wurden Frauenrollen ausschließlich von Burschen und Männern gespielt. Dies stellt insofern kein kulturelles Spezifikum dar, als beispielsweise auch in der griechischen Antike oder in England bis weit in das 17. Jahrhundert hinein Frauen Bühnenauftritte verwehrt geblieben waren.

Zudem entfaltete sich das ägyptische Straßentheater ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in professioneller Form und begann sich ab dem Ersten Weltkrieg zu einem populären Sprachrohr der Bevölkerung zu entwickeln, als die Komödie in ägyptisch-arabischer Sprache zu einem Höhenflug ansetzte. Interessanterweise erfreute sich auch die französische Komödie, die in den ägyptischen Kontext übertragen wurde, hoher Popularität. Die Schauspieltheater waren Männern wie Frauen gleichermaßen zugänglich. Um die weibliche Besuchsfrequenz zu erhöhen, wurde ein Wochenhalbtag zum exklusiven Frauentag erklärt (Fahmy 2011, 43 ff., 122).

In Istanbul konnten sich ein einheimisches, westlich orientiertes Theater und die Oper erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts etablieren, nachdem eine Theaterbewegung, inspiriert von der armenischen Gemeinschaft, eingesetzt hatte, die auch die meisten ihrer Akteure und Akteurinnen stellte. Die erste armenische professionelle Darstellerin in den 1860er-Jahren wurde vom Patriarchen und kon-

28 1798 landete Napoleon mit einem Expeditionskorps in Ägypten; in seinem Gefolge befanden sich zahlreiche Wissenschaftler.

servativen Kreisen noch stark kritisiert. Für muslimische Frauen war es bis zum Ende des Ersten Weltkriegs unmöglich, öffentlich aufzutreten. Der Auftritt von Afife Jale (1902–1941) in einem Theaterstück in Kadiköy, einem der asiatischen Stadtteile Istanbuls, löste einen Proteststurm aus. Auch in Ägypten war es bis in die 1920er-Jahre für Frauen schwierig, als Darstellerinnen oder Sängerinnen auf Bühnen aufzutreten (Graham-Brown, 181 ff.). Dennoch kann festgehalten werden, dass muslimische Frauen ab der Jahrhundertwende in die immer zahlreicher werdenden Schauspieltruppen eintraten (Shafik 2007a, 208 f.).

Die arabische Tradition kannte einfachere Formen der Aufführung: das Geschichtenerzählen, das Rezitieren gereimter Prosa, das Schattenspiel und die Improvisation komischer Szenen *(fasl mudhik).* Letztere, eng verwandt mit der Farce, ist eine wichtige Vorläuferin des modernen arabischen Theaters. Ende des 19. Jahrhunderts wurden Elemente der *commedia dell'arte,* die von italienischen Tourneetruppen eingeführt worden waren, übernommen. In den meisten arabischen Ländern entwickelte sich das moderne Theater viel später als in Ägypten, wo bereits in den 1920er-Jahren eine enge Beziehung zwischen dem Volkstheater und dem einheimischen Film bestand (Shafik 2007, 68 ff.).

Die Situation in den orthodoxen Balkangebieten war nicht grundlegend anders. Das frühe Christentum hatte das römische Theater abgelehnt: Die Tragödie würde dem Mythos der alten Götter und die Komödie der Zügellosigkeit frönen. Alle großen Kirchenväter verurteilten das Theater in ihren Predigten und Schriften. Diese Abneigung schrieb sich tief in das Christentum ein, und daher konnte es sich in der byzantinischen Kultur kaum entfalten. Als Kompensation entfaltete sich ein außerordentlicher Reichtum in der Liturgie, die vom Mysterienspiel stark beeinflusst wurde – mit verschiedenen Eingängen, Prozessionen und aufeinander reagierenden Chören. Jede Kirchengemeinde konnte dieses Drama für sich auslegen, da es lange Zeit keine einheitlichen Regelungen gab. Erst im 19. Jahrhundert begann die orthodoxe Welt dem westlichen Schauspiel Aufmerksamkeit zu schenken (Benz 1963, 144 ff.). So etwa wurden Formen des westlichen Theaters Mitte des 19. Jahrhunderts auf Bulgarien übertragen. In den 1860er- und 1870er-Jahren fanden bereits in mehr als 50 Städten und Dörfern Theatervorstellungen statt (Wolf 2003, 193, 202).

Film und Kino

Es war in der Region offenbar leichter, neue westliche Medien zu übernehmen, als die traditionellen zu verändern und anzupassen. Diese Beobachtung trifft etwa auf den Film bzw. auf das Kino zu. Bereits in den 1870er-Jahren hatte der Engländer Edward Muybridges (1830–1904) begonnen, Bewegungsabläufe von Tieren und Menschen mit hintereinandergeschalteten Kameras abzulichten. Dazu stellte

er drei Kamerabatterien mit zusammen 36 Objektiven auf. Die Anfänge des Films waren getan. 1894 gab es die ersten Kinoproduktionen durch Jean-Aimé LeRoy in New York und 1895 durch die Brüder Auguste und Louis Lumière in Paris (Kemp 1978, 34). 1897 gründeten die Brüder Charles und Émile Pathé, die ursprünglich im Fotogeschäft tätig waren, die erste Produktionsfirma, die vorübergehend die weltweit größte Filmproduzentin wurde. Um 1910 beschäftigte sie rund 6.500 Mitarbeiter und produzierte jährlich rund 800 Filme (Briggs 2009, 165).

Der Anfang des Kinos im Osmanischen Reich führt in die späten 1890er-Jahre zurück, als die ersten Filme in den Privatgemächern des Sultans gezeigt wurden. In Istanbul fand die erste öffentliche Filmvorführung im Jahr 1898, ein Jahr nach der Pathé-Firmengründung, statt, allerdings konnte erst im Jahr der Jungtürkischen Revolution (1908) der erste Kinosaal in Istanbul eröffnet werden, und eine türkische Filmproduktion konnte sich erst in der Zwischenkriegszeit entwickeln. In Ägypten hingegen wurden bereits 1896 die ersten Filme in Alexandria und Kairo präsentiert und 1897 in Alexandria der erste Kinosaal eröffnet. 1927 wurde die erste Filmproduktionsgesellschaft und 1935 das erste professionelle Filmstudio „Misr" gegründet; dieses wurde Vorbild für die arabische Welt (Naef 2007, 105–109). Darauf wird noch zurückzukommen sein. Der erste Film eines osmanischen Bürgers über das Osmanische Reich war der Dokumentarfilm *Die Zerstörung des russischen Monuments in San Stefano*[29], der von einem Offizier 1914 hergestellt wurde (Suner 2010, 2).

Die ersten Postkarten wurden 1895 vom Österreicher Max Fruchtermann, der seit 1867 in Istanbul lebte, rund zwei Jahrzehnte nach ihrer Einführung in der Habsburgermonarchie auf den Istanbuler Markt gebracht. Die Kombination der beiden Medien Postkarte und Film barg erhebliches propagandistisches Potenzial in sich. So etwa wurde eine Serie an Postkarten und Filmen über die Revolution von 1908 und über die gescheiterte Konterrevolution von 1909 produziert. Ihre Produzenten, Ausländer oder nicht muslimische osmanische Bürger, erhielten so auch die Gelegenheit für Loyalitätsbezeugungen gegenüber dem neuen Regime. Die Wiedereinführung der Verfassung (1908) wurde in den Balkanprovinzen mit Enthusiasmus gefeiert. Die Manaki-Brüder, auf die noch zurückzukommen sein wird, filmten die entsprechenden Feierlichkeiten in der heute makedonischen Stadt Bitola (Monastir). Sie wurden auch in Postkartenform dokumentiert und mit Titeln wie „Souvenir der Freiheit aus Monastir" unter die Bevölkerung gebracht (Özen 2008, 145–157).

---

29 San Stefano, heute Yeşilköy, ein Dorf westlich von Istanbul. Hier wurde am 3. März 1878 nach dem russisch-osmanischen Krieg dem Osmanischen Reich ein provisorischer und erniedrigender Friedensvertrag durch Russland aufgezwungen.



Bild 23: Kabinettfoto Sultan Abdülhamid II.

Die Postkarte war keineswegs nur ein Propagandainstrument der osmanischen Herrscher, sondern auch der Dynastien der jungen Balkanstaaten. So etwa nutzte der durch einen blutigen Staatsstreich im Jahr 1903 an die Macht gekommene und im Volk weithin unbekannte Petar I. aus der serbischen Karađorđe-Dynastie in den Anfangsjahren die Postkarte intensiv zur Festigung seiner Herrschaft (Trajkov 2010). Seine Thronbesteigung wurde von einem englischen Kameramann gefilmt und 1905 in Anwesenheit des Königs erstmals im Belgrader Serbischen Nationaltheater aufgeführt (siehe Jugoslovenska kinoteka 1904).

Fotografie und Film wurden von Sultan Abdülhamid sehr geschickt zum Zweck seines Machterhalts eingesetzt. So ließ er sich bei der traditionellen Freitagspredigt nahe seiner Residenz von mehreren europäischen Filmproduktionsfirmen filmen und einige Filme über den Bau der anatolischen Eisenbahn und die Armee herstellen. Der konservative Sultan, der durch die Revolution um seine Macht fürchten musste und die Verbreitung seines Porträts zuvor nicht erlaubt hatte, ging also in die Offensive und ließ sich filmen und fotografieren, etwa bei der Eröffnung des Parlaments. Die neu gewählten Abgeordneten wurden zur Premiere des Films *Die Wahlen und die Eröffnung des Parlaments in Konstantinopel* in das Kinotheater im Stadtviertel Pera eingeladen, wo sie sich selber bewundern konnten. Der Nachfolger als Sultan, Mehmet V. (1909–1918), bei Thronantritt bereits 60 Jahre alt, nutzte den Film, um seine Rolle als Vater der Nation zu festigen (Özen 2008, 145–157).

In Palästina bzw. in Jerusalem fand die erste Filmvorführung im Jahr 1900 statt. Dem ägyptischen Beispiel folgend wurden erste Kinos eröffnet, etwa in Tel Aviv 1914 das „Eden Kino“ (Shohat 2010, 13). Das reformfreudige Ägypten bildete, wie bereits angedeutet, die Avantgarde des arabischen Films. In Alexandria wurden die ersten Filmrollen der Brüder Lumière 1896 in einem Café abgespielt. Die bis 1917 bestehenden Vorführsäle (rund 70) wurden ausschließlich von Ausländern, vielfach Griechen, geführt. Erst in den 1920er-Jahren gab es vereinzelt auch von Einheimischen geführte Vorführräume (Bergmann 1993, 4–9). Die Anfänge der außergewöhnlichen Geschichte des ägyptischen Films sind mit Muhammad Bayumi (1894–1963) verbunden, der als Sohn einer reichen Kaufmannsfamilie als erster ägyptischer Regisseur bei der UFA (Universum-Film AG) in Berlin ausgebildet wurde. Er gründete 1923 eine Filmproduktionsfirma und verfilmte etwa

als Kurzfilm das Theaterstück *Der Obersekretär* (1924). 1927 wurde der erste abendfüllende Film (150 Minuten als Stummfilm) von der Schauspielerin ʿAziza Amir (1901–1952) produziert: *Layla* – ein Melodrama (ebd.); Regisseur war der Türke Wedad Orfi, der später eine Schauspielkarriere begann (Shafik 2007a, 18).

Der Aufbau einer ägyptischen Filmindustrie ist unmittelbar mit dem ägyptischen Unternehmer Talaat Harb (1867–1941) verbunden. 1920 errichtete er die erste nationale Bank – die bis dahin bestehenden waren von Ausländern geführt worden –, die „Bank Misr". Zu ihren 27 Tochtergesellschaften gehörte die 1925 gegründete „Ägyptische Gesellschaft für Theater und Kino". Nach dem Aufkommen des Tonfilms gründete er 1934 das „Studio Misr" in der Nähe der Pyramiden von Gizeh. Es wurde mit der modernsten Einrichtung aus Deutschland ausgestattet und am 10.10.1935 eingeweiht. Dies signalisierte den Beginn der ägyptischen Filmindustrie, die zwischen 1927 und 1963, als die Filmindustrie verstaatlicht wurde, etwa 900 Filme hervorbrachte – im Jahr 1945 allein 42 (Bergmann 1993, 4–9; Armbrust 2000, 292 f.). Interessant ist, dass sich bis 1963 die Eigentümerstruktur von Kinosälen seit der Zeit des Ersten Weltkriegs kaum verändert hatte: Etwa 80 Prozent der ägyptischen Kinos wurden von Griechen geführt (Shafik 2007a, 20). Dies erklärt sich einerseits aus dem Umstand, dass insbesondere in Kairo und Alexandria viele Griechen und Griechinnen ansässig waren, und andererseits daraus, dass muslimische Ägypter aus moralischen Rücksichten zögerten, Kinosäle zu führen.

Die Einführung von Film und Kino schuf eine neue Form von Öffentlichkeit, die zumindest in den Ländern des Nahen Ostens, wie etwa in Syrien, die Frage aufwarf, ob Frauen der Kinobesuch ermöglicht werden sollte. Die ersten Filmvorführungen hatten 1908 in einem Kaffeehaus in Aleppo und vier Jahre später in Damaskus stattgefunden. 1916 ließ die osmanische Regierung den ersten Kinosaal in Damaskus errichten. Während in der Zeit des Ersten Weltkrieges deutsche Filme vorherrschten (das Osmanische Reich war mit Deutschland und Österreich-Ungarn verbündet), dominierten ab etwa 1920 US-amerikanische und französische Produktionen den syrischen Markt. Cowboy-Filme wurden als weniger verletzend empfunden als französische Liebesfilme, die von der französischen Kolonialbehörde favorisiert wurden (Thompson 2001, 91).

Ab den späten 1920er-Jahren öffneten immer mehr Filmtheater, die grundsätzlich auch Frauen und Kindern offenstanden. Während unter der christlichen Bevölkerung vielfach die ganze Familie Filmvorführungen besuchte, war dies unter der muslimischen Bevölkerung nicht möglich. Daher wurden 1928 die ersten Filmvormittage ausschließlich für Frauen eingeführt. Mitte der 1930er-Jahre wurden an drei oder vier Tagen Frauenvormittagsvorführungen angeboten (ebd., 89).

Dagegen formierte sich männlicher Widerstand, da man wegen des erotischen Charakters mancher Filme um die weibliche Moral fürchtete. 1938 kam es in Damaskus zur ersten breit angelegten Kampagne gegen den Kinobesuch von Frauen. Die französische Kolonialverwaltung blieb jedoch bei ihrer Linie und gab dem Drängen islamischer Populisten und Bruderschaften auf Untersagung des Kinobesuchs nicht nach (ebd., 100–106).

Probleme anderer Art ergaben sich unter der jüdischen Bevölkerung aufgrund des traditionellen Bilderverbots. In Jerusalem, wo 1908 das erste Lichtspieltheater eröffnet wurde, störten drei ultraorthodoxe Aschkenasim eine Filmvorführung und unterbrachen sie mit Flüchen. Die zionistische Bewegung hingegen unterstützte ähnlich wie die Fotografie auch den Dokumentarfilm, wenngleich der narrative Film aufgrund der noch geringen jüdischen Bevölkerung wenig Anklang fand (Shohat 2010, 15 f.).

Die erste Filmvorführung auf dem Balkan fand offenbar im Mai 1896 in Bukarest durch einen Nachahmer der Lumière-Filmtechnik statt; kurz danach folgte Belgrad. Somit wurden Filmvorführungen auf dem Balkan teilweise früher als in manchen westeuropäischen Städten organisiert. Der erste namentlich bekannte Filmer auf dem Balkan war Paul Menu (1876–1973), ein französischer Optiker und Fotograf in Bukarest, der am 10. Mai 1897 drei 90-Sekunden-Sequenzen von einer Militärparade in der Hauptstadt filmte. Er musste die Aufnahmen zur Ausarbeitung nach Lyon ins Lumière-Studio senden, um sie anschließend am 11. Juni 1897 in Bukarest präsentieren zu können (Stoil 1982, 9–12).

Die erste Filmvorführung in Griechenland fand wahrscheinlich Ende November 1896 in Athen statt. Das Publikum reagierte gemischt – von Enthusiasmus bis zur Forderung nach Exkommunikation des vermeintlich satanischen Werks. Angeblich wurde zu einem Boykott aufgerufen und in den darauffolgenden Vorstellungen die Leinwand von religiösen Aktivisten gesteinigt. Im damals noch osmanischen Saloniki fand die erste Kinovorführung im Juli 1897 statt. Filme in der Provinz wurden vielfach in Kaffeehäusern aufgeführt; manche von ihnen wurden später zu Kinos umfunktioniert. Das erste ständige Kino in Athen wurde 1913 eingerichtet (Psoma 2008, 6–21).

In der Frühzeit des griechischen Kinos wurden hauptsächlich französische Filme gezeigt. Die ersten griechischen Streifen wurden von Spyros Demetrakopoulos, einem Komiker aus dem Varieté, produziert. Er realisierte zwischen 1910 und 1913 vier kurze Filme und gründete die erste griechische Produktionsfirma „Athene Film“, in der er Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler gleichzeitig war; lediglich die Filmaufnahmen überließ er einem ausländischen Kameramann. Im Streifen *Baby Spyridión* trat er in einem knielangen Strandkleidchen


Bild 24: Purlanty Abdel Hamid, ägyptischer Filmstar: Van Leo 1962

und mit Sonnenhut auf. Am 12. Jänner 1915 fand im Athener Filmtheater „Pantheon" die Premiere des ersten griechischen Spielfilms statt: *Golfo* – ein abendfüllender, 1.700 Meter langer Streifen. Die Produktion des Films wurde von einem aus Smyrna/Izmir stammenden Unternehmer finanziert (ebd., 36–43).

Der griechische Dokumentarfilm erlebte durch das „kleinasiatische Abenteuer" der griechischen Armee[30] einen Aufschwung. Die Kamera war zugegen, als die griechischen Truppen im Mai 1919 in Smyrna/Izmir landeten. Ab etwa Mitte 1920 wurden die Aufnahmen durch das Außenministerium kontrolliert und so zum Propagandainstrument umfunktioniert. 1921 wurde ein Presseamt im Außenministerium aufgebaut und in die Abteilungen Fotografie und Film unterteilt. Das brennende Smyrna (9.9.1922) wurde von Georgios Prokopiou (1876–1940), einem bekannten Maler, gefilmt (ebd., 53–59).

Die bereits oben erwähnten Brüder vlachischer Abstammung, Janaki und Milton Manaki, gelten als die Filmpioniere des Balkans. Janaki (1878–1954) absolvierte das rumänische Lyzeum in der osmanisch-griechischen Stadt Ioannina, war dort als Lehrer tätig und betrieb ab 1898 ein Fotoatelier, das er nach seinem Umzug in Bitola weiterführte. 1905 hatten die Brüder ihre erste Filmvorführung in Bukarest erlebt. Janaki reiste daraufhin nach London und erwarb eine „Bioscope 300"-Kamera. Im Mai 1905 nahmen sie die ersten bewegten Bilder auf – mit ihrer Großmutter als Hauptdarstellerin im heimatlichen Dorf Avdela *(Großmutter bei der Arbeit, wie sie mit 114 Jahren webt).* In ihren weiteren Streifen dokumentierten sie Alltagssituationen, etwa in dem 1907 entstandenen Streifen *Der Spinner.* Der Einzug des griechischen Königs in Saloniki im Verlauf des Ersten Balkankriegs (1912) wurde von ihnen fotografisch wie filmisch festgehalten. Die Brüder setzten ihre Filmaufnahmen bis 1927 fort; insgesamt drehten sie 67 Filme. 1921 hatten sie in Bitola ein Kino eröffnet, das sie 1922 auf über 500 Plätze erweiterten. Ein Brand im Jahr 1939 während einer Filmvorführung trieb sie allerdings in den Bankrott (ebd., 21–26).

30 Griechenland, das zu den Siegermächten des Ersten Weltkriegs gehört hatte, erhielt auf der Pariser Friedenskonferenz das Mandat zur Okkupation der Region Smyrna/Izmir an der kleinasiatischen Küste, die mehrheitlich von Griechen und Griechinnen bewohnt war. Nachdem die griechische Armee ihre im Mandat festgelegten Grenzen überschritten hatte, wurde am 9.9.1922 die Stadt von den Truppen Atatürks zurückerobert. Die griechische Bevölkerung musste fliehen bzw. wurde evakuiert; Tausende kamen ums Leben.

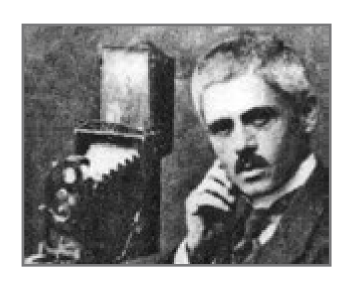


Bild 25: Janaki Manaki (1878–1954)

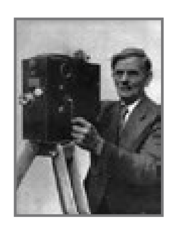


Bild 26: Milton Manaki (1880–1964)

Die ersten Filmvorführungen Bulgariens fanden im Februar 1897 in der Donaustadt Russe und einige Monate später in Sofia statt. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es jedoch nur wenige Lichtspielhäuser. Das erste Filmtheater in Sofia wurde 1904 von tschechischen Zuwanderern unter einem großen Zelt als „Bioskop“ eröffnet. Vassil Gendov (1891–1970) gilt als der bulgarische Kino- und Filmpionier. 1908 eröffnete er sein „Modernes Theater“ in Sofia und bezog seine Filme aus Frankreich und Deutschland. Um sein Kino unter den Bedingungen des Ersten Weltkriegs zu retten, begann er selbst Filme zu produzieren. In seinem ersten Film (*Der Bulgare ist galant,* 1915) war er Hauptdarsteller und Regisseur gleichzeitig. Zwischen 1915 und 1948 wurden in Bulgarien jährlich nicht mehr als drei bis vier Filme gedreht; in dieser Zeit entstanden 55 Spielfilme, elf davon wurden von „Gendov-Film“ produziert (Holloway 1995, 90; Kostov 2003, 91). Mitte der 1920er-Jahre hielten deutsche Filme einen Marktanteil von 45 Prozent; US-amerikanische waren zu 29 und französische zu 18 Prozent vertreten (Holloway 1995, 90).

Das überwiegend muslimische Albanien war ein Nachzügler im Filmmetier. Zwar wurde das erste Filmtheater 1920 in der südalbanischen Stadt Vlora eröffnet, aber es konnten nur ausländische Filme gezeigt werden, da es keine einheimische Produktion gab. In den 1930er-Jahren wurden lediglich einige Dokumentarfilme hergestellt. Der erste albanische Spielfilm, *Großer Krieger Skanderbeg,* entstand erst 1952, und zwar in Koproduktion mit der Sowjetunion (Hetzer 1993, 693–697).

In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg konnten sich Kino und Film in den übrigen Balkanländern fest etablieren. Dazu trugen auch einheimische Spielfilmproduktionen bei. Der erste serbische Spielfilm, *Karadjordje* (1910), stellte eine patriotische Verherrlichung des Gründungsvaters Serbiens[31] und eine Referenz an

31 Karadjordje (ca. 1762–1817) führte 1804 den sogenannten Ersten Serbischen Aufstand gegen die Herrschaft des Osmanischen Reichs an, der jedoch niedergeschlagen wurde. Die Karadjordje-Dynastie übernahm 1903 die Macht im Königreich Serbien.

die damals herrschende Dynastie dar. In Rumänien begann die Spielfilmproduktion 1911 mit dem Melodrama *Fatale Liebe,* produziert von der Pathé-Organisation. Diese wurde bald von der rumänischen Firma „Kunstfilm Leon Popescu", ausgelöst durch deren Film *Unabhängiges Rumänien* (1912), eine epische Darstellung des Krieges gegen die „türkischen Horden" im Jahr 1877, verdrängt. Dieser Film wurde aufgrund seiner exzellenten Produktionstechnik und seiner hohen Besucherzahlen zu einem frühen Klassiker des Balkanfilms (Stoil 1982, 9–12).

Die Balkankriege 1912/13 sowie der Erste Weltkrieg schufen weitere Impulse für die Filmproduktion. So etwa filmte der Zagreber Josip Hala die Belagerung der nordalbanischen Stadt Shkodra im Jahr 1912 durch montenegrinische Truppen für die Wochenschau. 1914 richtete die serbische Armee eine Filmabteilung zu Propaganda- und Wochenschauzwecken ein. Die bulgarische und rumänische Armeeführung folgte diesem Beispiel (ebd.).

Bildende Künste und Architektur

Während, wie oben bereits ausgeführt, die Balkanländer ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Anschluss an die europäische moderne Kunst suchten und teilweise auch fanden, war in den arabischen Ländern dieser Prozess wesentlich langwieriger und komplizierter. Ägypten stellte zweifellos auch diesbezüglich die Avantgarde dar. Der Reformer Muhammad ʿAli Pascha war 1805–1848 als osmanischer Vizesultan de facto Herrscher über Ägypten. Neben zahllosen anderen Reformen begann er das urbane intellektuelle Milieu mit der europäischen Kunst vertraut zu machen und sandte mehrere Studiengruppen nach Europa, welche die Kunst der Gravur, der Malerei und Skulptur studieren sollten. Nach ihrer Rückkehr unterrichteten sie an den neu errichteten technischen Handwerksschulen ihre erworbenen Kenntnisse. Die Paläste und öffentlichen Parks, die während seiner Herrschaft entstanden, wurden mit historistischen Bildern ausländischer Künstler ausgestattet. Auf diese Weise wurden Barock und Rokoko in Ägypten bekannt (Ali 2001, 364 f.).

Seine Nachfolger setzten diese Politik fort. Bis zum beginnenden 20. Jahrhundert wurden nur ausländische Künstler mit Aufträgen betraut, da es an heimischen Kunstschaffenden mangelte. 1908 eröffnete der Kunst liebende Prinz Yusuf Kamal die „Schule der Bildenden Künste" in Kairo, in der erstmals ausländische Lehrer und Künstler Einheimische in westlichem Kunstschaffen im Land selbst unterrichteten. Die erste Generation an Absolventen bildete die Pioniergeneration moderner ägyptischer Künstler. Ägyptens erste Künstlervereinigung, die 1918 gegründete „Gesellschaft der Bildenden Künste", organisierte 1919 eine erste Ausstellung mit einheimischen und ausländischen Künstlern. 1939 wurde das „Höhere Institut

der Bildenden Künste" für weibliche Lehrerinnen eröffnet – die erste derartige Institution in der Region (ebd., 366–369).

Im Irak, in Syrien, Jordanien, Palästina, auf der Arabischen Halbinsel und in den Golfstaaten dauerte die Etablierung der modernen Kunst wesentlich länger als in Ägypten oder im Libanon. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war generell von der Einführung und dem Vertrautwerden mit der westlichen Kunst charakterisiert. Die arabischen Künstler erlernten die westlichen visuellen Techniken und versuchten diese in ihre arabische Umgebung und auf lokale Themen zu übertragen (Shabout 2007, 23).

Unter diesen Ländern nahm der Irak eine Vorreiterrolle ein. Bereits 1936 wurde in Bagdad das Institut der Bildenden Künste mit einer Abteilung für Malerei und Bildhauerei gegründet, an der ausschließlich einheimische Lehrer unterrichteten. Der in Basra geborene Jawad Salim (1919–1961) gilt als der wichtigste irakische Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er wurde in Paris, Rom und London ausgebildet, leitete die Abteilung für Bildhauerei am Bagdader Institut und gründete die bereits erwähnte Bagdader Gruppe für moderne Kunst. Ziel dieser Künstlergruppe war es, regionale künstlerische Traditionen mit westlichen künstlerischen Konzepten und Techniken zu vereinen. Salim, der von 1940 bis 1945 am Direktorat für die Altertümer beschäftigt und stark von den Arbeiten Picassos und Henry Moores beeinflusst war, versuchte Formen der sumerischen und babylonischen Kunst mit modernen westlichen Stilen zu vereinbaren (Ali 2001, 370 ff.; Shabout 2007, 27 ff.).

In Syrien stimulierte die französische Kolonialmacht die Einführung der westlichen Kunst. Die meisten syrischen Künstler der Zwischenkriegszeit studierten in Paris oder Rom. Bis zum Ende der 1930er-Jahre brachte das Land trotzdem nur eine geringe Zahl an Künstlern hervor. Dies lag einerseits am Fehlen einheimischer Ausbildungsstätten, andererseits an der Dominanz des traditionellen islamischen Kunstschaffens. Erst nach der Unabhängigkeit von Frankreich (1946) kam es zur Etablierung einer modernen künstlerischen Szene (Ali 2001, 370 ff.).

In Transjordanien – einer Kolonie Englands – gab es bis in die 1930er-Jahre kaum Ansätze einer westlich orientierten Kunst. Die jordanischen Künstler waren bis in die 1950er-Jahre großteils Amateurmaler. 1952 wurde die erste Künstlergruppe, der „Klub der jordanischen Kunst", mit dem Ziel gegründet, Bewusstsein für Kunst in der Bevölkerung zu schaffen und Amateurkünstler zu Malerei und Bildhauerei zu motivieren. Ab der Mitte der 1950er-Jahre stellte die Regierung Ausbildungsstipendien in Italien zur Verfügung, und in den frühen 1960er-Jahren konnte diese erste Generation an professionell ausgebildeten Künstlern die Grundlagen für einen modernen Kunstbetrieb schaffen (ebd., 374–377).

In Palästina waren die britischen Mandatsautoritäten weniger an der Entwicklung der Künste als an der Ausbildung von Beamten interessiert. Bis 1948 hatte sich die westliche Kunst unter der arabischen Bevölkerung kaum entfalten können. Die frühen palästinensischen Künstler waren Amateure bzw. Amateurinnen (Ali 2001, 375–378). Unter ihnen war Zulfa al-Sa'di (1905–1988), die der orthodoxen Kirche angehörte. Sie wurde eingeladen, auf der ersten nationalen arabischen Messe 1933 in Jerusalem rund ein Dutzend ihrer Bilder, darunter Landschaften und Porträts, auszustellen. Sie war damals 28 Jahre alt und unverheiratet (Boullata o.J.). Vor dem Krieg von 1948 gab es jedoch keine einzige Ausstellung im arabischen Palästina, die der palästinensischen Kunst gewidmet gewesen wäre. Als Kunstpionier gilt Ismail Shammut (1930–2006); er erhielt in Kairo eine formelle Ausbildung und stellte 1953 in Gaza erstmals seine Exponate aus. Mit der Gründung der Palästinensischen Befreiungsfront PLO 1964 wurde er zum Direktor für die Bildenden Künste in Beirut ernannt (Ali 2001, 375–378).

Die Staaten der Arabischen Halbinsel schotteten sich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts von westlichen kulturellen Einflüssen ab. Dies änderte sich erst mit der Erdölförderung und der damit verbundenen Internationalisierung der Beziehungen in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Westliche Ästhetik und moderne Kunst wurden ab den 1960er-Jahren rezipiert. Drei Faktoren trugen dazu bei: 1. die Einführung eines modernen Bildungssystems in den 1950er-Jahren; 2. Regierungsstipendien, die zu einer Ausbildung in moderner Kunst im Westen verhalfen, und schließlich 3. die Gründung von Künstlervereinigungen, die eine wichtige Rolle in der Vermittlung internationalen Kunstschaffens spielten. Kuwait war das erste Land, das alle diese drei Faktoren vereinigte. 1960 wurde hier das „Freie Atelier für die Bildenden Künste" gegründet, das seither der freien Kunstszene Werkstätten und Ausstellungsräume bietet. Das Atelier offeriert außerdem kostenlos Kunstklassen; Künstler erhalten für zwei bis drei Jahre eine Bezahlung und können sich vollständig ihren künstlerischen Interessen widmen. Dieses Projekt wurde später von Katar, Oman und den Vereinigten Arabischen Emiraten übernommen (ebd., 382).

Diese neuen Ansätze und Bewegungen in den 1950er- und 1960er-Jahren waren durchwegs davon gekennzeichnet, dass sie isoliert voneinander geblieben waren. Dies änderte sich erst durch die sich verstärkende panarabische Bewegung auf politischer Ebene. Im künstlerischen Bereich führte dies zu einer Intensivierung des Austauschs zwischen Künstlern und Künstlerinnen aus den verschiedenen arabischen Ländern ab den frühen 1970er-Jahren. Dies änderte jedoch wenig daran, dass sich die arabische moderne Kunst in verschiedenste Richtungen weiterentwickelte, die sich nur mühsam zu zwei grundsätzlichen Ausrichtungen bündeln lassen: eine figurative und eine abstrakte. Mit der Öffnung hin zum westlichen

Kunstschaffen in Ländern wie Ägypten und dem Libanon war seit dem späten 19. Jahrhundert das figurative Darstellungsverbot in einer säkular ausgerichteten Kunst gefallen. In den anderen arabischen Ländern setzte dieser Prozess später ein (Shabout 2007, 35–39).

Die figurative Kunst stellte einen deutlichen Bruch mit dem traditionellen Bilderverbot dar. Sie konnte sich trotzdem leichter durchsetzen als die abstrakte. Interessanterweise öffneten die arabischen Schriftzeichen einen akzeptierten Weg dorthin. Viele Jahrhunderte lang hatten die heilige arabische Schrift und das Schreibrohr in Form der Kalligrafie eine zentrale Rolle in der islamischen Kunst gespielt. In der säkularen arabischen Kunst verlor die Schrift ihren sakralen Charakter und konnte so zu einem inspirierenden künstlerischen Ausdrucksmittel werden. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts tauchen die arabischen Schriftzeichen unter völlig veränderten Rahmenbedingungen als Ausdrucksmittel der modernen Kunst auf. Zu diesen veränderten Rahmenbedingungen zählt auch die Dynamik der postkolonialen Ära, in der arabische Sprache und Schrift als Ausdruck panarabischer oder nationaler Identität zentrale Bedeutung erlangten. Darüber hinaus wurden die arabischen Schriftzeichen ein Mittel für die Arabisierung der abstrakten westlichen Kunst. Diese „kalligrafische Schule der Kunst" hat viele Künstler und Künstlerinnen inspiriert – allen voran die beiden irakischen Kunstschaffenden Shakir Hassan Al Said (1925–2004) und Dia al-Azzawi (geb. 1939), die jeweils auf ihre Art eine Synthese von Moderne, Islam und Arabertum eingehen (ebd., 61–144).

Was die Anfänge der Rezeption westlicher Architekturentwicklungen anlangt, so muss auf die spätosmanische Zeit zurückverwiesen werden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es zu einer radikalen Modernisierung und Europäisierung der Architektur- und Ingenieursausbildung gekommen. Bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war das „Amt der kaiserlichen Architekten", die traditionelle Ausbildungsstätte osmanischer Architekten, aufgelöst worden. 1883 wurde auf Initiative des bereits erwähnten Osman Hamdi Bey (1842–1910) die Akademie der Bildenden Künste gegründet (mit Abteilungen für Architektur, Malerei, Skulptur und Kalligrafie). Ein Jahr später wurde eine zivile Ausbildungsstätte für das Ingenieurwesen geschaffen, in der auch Architektur unterrichtet wurde (Bozdogan 2001, 28 f.). Dies bot die Grundlage für die Architekturausbildung in der türkischen Republik, die jedoch noch nicht ohne die Unterstützung von ausländischen Experten das Auslangen finden konnte.

Fotojournalismus

Der in den 1920er-Jahren aufkommende Fotojournalismus war ein weiteres die visuellen Kulturen mitgestaltendes Medium. Seine Vorgeschichte reicht etwa ein

Jahrhundert zurück. Bis in die 1820er-Jahre war es schwierig gewesen, Bild und Text in Publikationen zusammenzuführen, da es sich um zwei unterschiedliche Drucktechniken handelte. Nicht selten wurden daher Text und Bild in unterschiedlichen Druckereien hergestellt. In den frühen serbischen illustrierten Zeitungen etwa wurden die Bilder in Wiener grafischen Studios und der Text von heimischen Unternehmen zum Druck vorbereitet. Daher konnte die visuelle Information nie aktuell sein. Das Projekt der *Ilustrovana ratna kronika* („Illustrierte Kriegschronik") in Novi Sad, welches das Kriegsgeschehen im osmanisch-serbischen Krieg von 1877/78 im serbischen Süden durch Fotos illustrieren wollte, konnte nicht zufriedenstellend realisiert werden, da es an aktuellen Fotos mangelte. Außerdem sah sich die Redaktion gezwungen, alle Fotos und Illustrationen in Wien (bei „Angerer und Goschl") ausarbeiten lassen (Todić 1993, 59 f.), was den Neuigkeitswert weiter schmälerte.

Anlässlich der Balkankriege 1912/13 wurde erneut eine „Illustrierte Kriegschronik" herausgegeben. Nun war es bereits möglich, auf zehn Seiten bis zu hundert Kriegsfotos unterzubringen. Auch war die Fotografie bereits so weit entwickelt, dass die Zeitung aktuelle Fotos drucken konnte. Dieser frühe Fotojournalismus vermittelte ein völlig neues Lese- und Sehgefühl (ebd.), denn von der Fotografie konnte man „wahre" und identische Informationen über das Kriegsgeschehen erwarten. Die Fotos stammten von Berufs- und Amateurfotografen, die in den einzelnen Militäreinheiten dienten. Das serbische Oberkommando engagierte Rista Marjanović (1885–1969), der in Paris sein Handwerk erlernt und bis dahin in der Pariser Redaktion des *New York Herald* gearbeitet hatte, für die fotografische Informationsarbeit. Er schoss dramatische Fotos über die Mobilisierung, den Abmarsch in den Krieg und die Einnahme einzelner Städte (ebd., 60–64). Für eine Auswahl seiner Bilder siehe Projekat Rastko [o.J.].

Erstmals gab es auch Bilder über militärische und zivile Kriegsopfer, welche die Oberkommanden für Propagandazwecke anforderten. Im Falle Serbiens gab es eine solche Anordnung anlässlich der Schlacht am Cer (16.–20.8.1914) zwischen Serbien und Österreich-Ungarn, um die Weltöffentlichkeit aufzurütteln (ebd.). Auch Rumänien, das 1916 aufseiten der Alliierten in den Weltkrieg eintrat, errichtete im Oberkommando eine spezielle Abteilung mit professionellen Fotografen, den *Serviciul Fotografic al Armatei,* die Propagandafotos herstellen ließ. Ihr Chef war Architekt und Reserveoffizier (Ionescu 2009, 29).

Die Tätigkeit der Kriegsfotografen, so auch der serbischen, wurde von den Militärs im Detail geregelt. So musste eine Kopie der Fotos der Operativen Abteilung des Oberkommandos vorgelegt werden. Am 30. Mai 1916 wurde weiters verfügt, dass die Fotografien der historischen Dokumentation dienen sollen, dass sie

nicht in die Hände der Feinde fallen dürfen, dass keine Amateurfotografien aus den eigenen Reihen mehr erlaubt seien und dass für jede Einheit ein professioneller Fotograf abgestellt werden müsse. Der Gebrauch von Fotoapparaten wurde genehmigungspflichtig. Die Fotografie hatte ab dem Beginn des Weltkrieges die Aufgabe, Massensterben und Massengräber zu dokumentieren und sie einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. So etwa wurde von serbischer Seite in London die Fotoausstellung „Serben im Dezember 1915" mit Bildern der serbischen Kriegsfotografie organisiert, die an das Mitgefühl der Betrachter und Betrachterinnen appellieren sollten (Todić 1993, 60–64). Im Vergleich zur bisherigen visuellen Dokumentation, die auf Malerei, Grafiken und langsamen fotografischen Reproduktionstechniken beruht hatte, bedeutete die Kriegsfotografie eine völlig neue Dimension in der visuellen Kommunikation.

Die empirischen Daten dieses Unterkapitels betrachtend, erhebt sich die Frage, ob sein Titel „Faszinosum der neuen Medien" gerechtfertigt ist. Es handelte von den Anfängen des Films und Kinos, des westlichen Theaters, der westlichen Bildenden Künste und des Fotojournalismus. Sie alle repräsentierten visuelle Innovationen und Techniken, die aus dem Westen übernommen wurden. Diese Übernahme erfolgte in der Regel dergestalt, dass eine jeweils erste Generation, über staatliche Stipendien finanziert, im Westen ausgebildet wurde. Diese Pioniergeneration hatte nach ihrer Rückkehr die Aufgabe, für die Ausbildung weiterer Generationen zu sorgen. Es handelte sich also im Normalfall um Initiativen der Staatseliten, die zur Auffassung gelangt waren, dass es im nationalen Interesse war, die Einführung westlicher visueller Technologien zu fördern. Diese erste Generation erlernte das visuelle „Handwerk" nach allen Regeln der Kunst, musste jedoch in der praktischen Umsetzung Kompromisse mit den jeweils vorherrschenden Traditionen eingehen. Ein gutes Beispiel dafür ist die von Hamdi Bey inspirierte Gründung der Istanbuler Akademie der Bildenden Künste im Jahr 1883; sie umfasste neben den „neuen" Abteilungen für Architektur, Malerei und Skulptur auch eine „traditionelle" Abteilung für Kalligrafie. Westliche visuelle Technologien wurden also importiert und amalgamierten mit den jeweiligen Bedürfnissen, sodass etwas Neues, anderes entstand. Diese visuellen Übernahmen aus dem Westen erfolgten generell zeitverzögert, insgesamt jedoch höchst ungleichzeitig. Während etwa die erste Filmvorführung in Bukarest oder Belgrad wenige Monate nach der weltweit ersten Filmvorstellung erfolgte, ist das Kino in Saudi-Arabien noch heute nicht erlaubt.

Ähnliche Beobachtungen treffen auch auf die Fotografie zu, die als Leitmedium der visuellen Moderne im 19. Jahrhundert noch geringe Verbreitung fand. Die Balkankriege und der Erste Weltkrieg mit seinen visuellen Propagandamaschinerien scheinen in den Balkanländern eine Schwellenzeit hin zu ihrer Popularisie-

rung über die bürgerlichen Schichten hinaus gewesen zu sein. Bis dahin war die Bevölkerung ihr gegenüber gleichgültig bis ablehnend gegenübergestanden. Dazu kam, dass die Fotografie für den Privatgebrauch noch immer zu teuer war, um von weiteren Bevölkerungskreisen angenommen zu werden. Aufgrund des visuellen Pioniercharakters der Fotografie für die Akzeptanz auch anderer visueller Medien wird im folgenden Unterkapitel das Verhältnis der drei Religionen zur Fotografie beleuchtet.

Fotografie und Religionen

Alle bisher vorgebrachten empirischen Belege deuten darauf hin, dass die einheimische Fotoproduktion auf dem Balkan und im Nahen Osten in einem nennenswerten Ausmaß erst viele Jahrzehnte nach der Erfindung tauglicher fotografischer Techniken einsetzte – zuerst in den Balkanländern und abermals Jahrzehnte später in den Ländern des Nahen Ostens. Dabei hatte das Osmanische Reich per se kein Hindernis für die Verbreitung der Fotografie gebildet. Wie noch zu zeigen sein wird, waren die osmanischen Sultane der Fotografie gegenüber sehr aufgeschlossen und zählten zu ihren Förderern. Das religiös bedingte Desinteresse einerseits und das geringe ökonomische Entwicklungsniveau der Region andererseits waren primär für die relativ geringe einheimische Fotoproduktion verantwortlich. Im Folgenden gilt es, die jeweiligen religiösen Kontexte, in welche die aufkommende Fotografie eingebettet war, zu analysieren.

Orthodoxie

Die ostkirchliche Welt insbesondere des Nahen Ostens war in sich breit ausdifferenziert, was sich in erster Linie in der jeweiligen Haltung gegenüber der Natur Jesu Christi manifestierte. Dies konnte sich auf die grundsätzliche Haltung zum Bild differenzierend auswirken. Ein Indiz dafür ist die auffallend frühe Akzeptanz und Verbreitung der Fotografie unter der armenischen Bevölkerung, was auf religiöse Hintergründe hindeutet. Die armenische Kirche erkannte das Konzil von Chalzedon (451), das die Lehre von der zweifachen Natur Christi (Mensch und Gott) zum Dogma erhob, nie an und beharrte auf der vereinigten gottmenschlichen Natur Christi. Sie hielt daher am frühchristlichen Bilderverbot fest und setzte dieses offiziell erst auf dem Konzil von Sis (1204) außer Kraft. Seither praktiziert sie die Verehrung von Christus- und Heiligenbildern, die allerdings, im Unterschied zur byzantinisch-orthodoxen Kirche, keinen liturgischen Charakter aufweisen, sondern lediglich eine Hilfe beim Gebet darstellen (Noller

2008). Diese im Vergleich zur Orthodoxie relative Bedeutungslosigkeit des Bildes für die Liturgie war wohl für die Unbefangenheit ausschlaggebend, mit der sich selbst armenische Patriarchen als Fotopioniere dem Bild näherten.

Wie bereits gründlich ausgeführt, ging es in der orthodoxen Bilddiskussion überhaupt nicht darum, die figürliche Repräsentation grundsätzlich abzulehnen, sondern lediglich um die Frage der Macht des Bildes. Kann der oder die Gläubige über das Bild in Kontakt zu Gott und den Heiligen treten und Heil erlangen? Diese Frage wurde um die Mitte des 9. Jahrhunderts positiv beantwortet. Die orthodoxe Bevölkerung kannte seit damals lediglich diese Funktion des Bildes. Wie würde sie auf das Medium der Fotografie reagieren? War sie auf die säkulare Bildrepräsentation vorbereitet? Zwei Entwicklungen scheinen relevant zu sein:

1. Kehren wir nochmals zum großen frühmittelalterlichen Bildtheoretiker und -befürworter Johannes von Damaskus zurück, in dessen Argumentation zwischen dem Urbild und dem Abbild (Ikone) zu differenzieren sei. Durch diese scharfe Trennung kann sich die *Anbetung* nicht auf das Abbild, sondern nur auf das Urbild beziehen. Der Ikone wird bestenfalls *Verehrung* entgegengebracht. Von einer Wesensgleichheit von Urbild und Abbild konnte keine Rede mehr sein. Das 2. Konzil von Nicäa (787) formulierte es so: „Die Ehrung des Bildes geht auf das Urbild über" (Hecht 1997, 13–17). Schließlich mussten sich die Bilderfeinde damit zufriedengeben, dass das heilige Bild dem Prototyp unähnlich und nicht wesensgleich mit ihm war. Zu diesem Kompromiss gehörte auch die Ablehnung der Plastik und insbesondere der Vollplastik, da diese einem „wesensgleichen" Bild zu nahe gekommen wäre – im Unterschied zum zweidimensionalen Tafelbild. In der Praxis verzichtete man daher auf Vollikonen, nicht jedoch auf geschnitzte Relief-Ikonen, die in ihrer Flächigkeit mit dem Konzept des „unähnlichen" Bildes in Einklang zu bringen waren (ebd.).
2. Die zweite relevante Entwicklung führt uns zur profanen Kunst, die immer neben der sakralen bestanden hatte, bislang jedoch nicht thematisiert wurde, weil sie im Mittelalter keine nennenswerte Bedeutung erlangt hatte. In der profanen Kunst des Byzantinischen Reichs wurde der spätantike Realismus nicht so stark zurückgedrängt wie in der spirituellen, und noch jahrhundertelang wurde auf spätantike Vorbilder zurückgegriffen. Ein gutes Beispiel aus dem beginnenden 11. Jahrhundert ist das sogenannte Veroli-Kästchen:[32] Der

32 Das byzantinische Kästchen besteht aus Holz, das reich mit Elfenbein- und Beinauflagen verziert ist; es wurde bis 1861 in der Kathedrale von Veroli (Italien) aufbewahrt; 1865 wurde es vom *Victoria and Albert Museum* in London erworben, wo es sich heute noch befindet.



Bild 27: Ausschnitt aus dem sogenannten Veroli-Kästchen (Anfang 11. Jh.)

> Künstler oder Handwerker modellierte dessen Oberfläche ausgemacht körperbetont, in lebhaften Bewegungen und in einem Realismus, der keine Parallelen zur Ikonenmalerei hat. Dieser Dualismus zwischen wirklichkeitsgetreuer profaner *(živopis)* und traditionsgebundener geistlicher Malerei *(ikonopis)* in slawischen Sprachen verweist auf eine Tradition der profanen Malerei bzw. des profanen Kunstschaffens, wenngleich diese nicht in jeder Phase der historischen Entwicklung – speziell auf dem Balkan – eine Rolle spielte. In Russland hingegen stellte die Vollplastik seit der Reform des Kunstbetriebes durch Peter den Großen im frühen 18. Jahrhundert kein Tabu mehr dar (ebd., Anm. 11).

Daraus können wir schließen, dass die traditionellen Sehpraktiken der orthodoxen Bevölkerung kein unüberwindliches Hindernis für eine nicht eben enthusiastische, aber doch positive Rezeption der Fotografie in der Balkan-Orthodoxie darstellten. In Russland wurde die Fotografie mit großer Begeisterung begrüßt. Sofort nachdem die Nachricht von der Erfindung der Daguerre-Kamera eingetroffen war, reisten russische Künstler nach Paris oder in andere europäische Städte, um die neue Technik zu studieren (Lenman 2005, 553). Die dünne Tradition der profanen visuellen Repräsentation im Osmanischen Reich sowie die konzeptionelle Trennung von Urbild und Abbild mussten dafür ausgereicht haben. Die

einzigen Spannungsmomente konnten sich in der vollplastischen Repräsentation und in den traditionellen Vorbehalten der orthodoxen Kirche gegen alles aus dem Westen Kommende ergeben, worauf im 10. Kapitel näher eingegangen wird.

Islam

Theoretisch musste sich der sunnitische Islam, aber auch die schiitische Variante des Islam mit der Akzeptanz der Fotografie wesentlich schwerer tun als die Ostkirche. Gegen die Fotografie sprach, dass sie als eine Nachahmung der Natur und damit als Nachahmung des göttlichen Schöpfungsaktes interpretiert werden konnte. Sie wurde jedoch nach einigem Zögern von maßgeblichen Glaubensgelehrten als zulässig erachtet, weil sie als Produkt keine Schatten werfe und keine neuen Bilder schaffe, da sie etwas bereits Vorhandenes abbilde; die Fotografie stelle daher eben keine Nachahmung des Schöpfungsaktes dar. Fotografieren wurde zudem nicht als Kunst angesehen, sondern als eine auf technischen und chemischen Vorgängen beruhende berufliche Tätigkeit. Im Unterschied zum Künstler, der seine Figuren mit der Hand schaffe, bilde die Maschine bloß ab, was Gott geschaffen habe. Der Apparat entstehe allerdings einerseits nicht ohne menschliches Zutun, und der Auslöser müsse auch von Menschenhand aktiviert werden, andererseits habe der Mensch keinen Einfluss auf die Verfärbung der Salze, die für das Entstehen des Fotos nötig war. Der Mensch bereite alles vor, habe aber keinen Einfluss auf das chemische Geschehen an sich (Ibrić 2006, 74–79).

Die Fotografie-Erlaubnis beruht auf zwei weiteren religiösen Rechtfertigungen: 1. Das fotografische Bild wird als ein Zeichen, ähnlich einer Formel ohne räumliche Eigenschaften, interpretiert, basierend auf dem Hadith: „Engel betreten kein Haus, wo sich ein Bild befindet, ausgenommen es handelt sich um ein Zeichen auf Leinwand." In Analogie ist die Fotografie lediglich ein Zeichen und keine Schöpfung. 2. Die Fotografie verleiht Dingen keine Seele. Sie und die bewegten Bilder sind ein Schatten, bestärken die Macht Gottes als Schöpfer und wetteifern nicht mit ihm. Selbst der saudi-arabische König Ibn Saud (1932–1953) versuchte den Widerstand seiner religiösen Würdenträger gegen die Fotografie mit dem Argument zu entkräften, dass die Fotografie nichts anderes als eine Kombination von Licht und Schatten sei, die Gottes Schöpfung repräsentiere, aber nicht verändere (Shafik 2007, 47 ff.).

Für die Mehrheit der Bevölkerung war die Fotografie allerdings anfangs unverständlich und wurde als Verstoß gegen die religiösen Vorschriften interpretiert. Sie wurde daher lange Zeit abgelehnt; manche gläubige Muslime lassen sie trotz der oben skizzierten Rechtsmeinung noch heute nicht zu. Das wahhabitische Saudi-Arabien leistete der Einführung der Fotografie durch einheimische und auslän-

dische Fotografen lange Zeit Widerstand. Erst 2006 wurde das Fotografieren im privaten und öffentlichen Bereich offiziell erlaubt, womit die zuvor vor allem von Jugendlichen geübte illegale Praxis legalisiert wurde (Harms 2006). Ausländische Fotografen hatten immer wieder über Probleme mit der saudischen Bevölkerung berichtet, weil sich die Menschen nicht fotografieren lassen wollten. Es war nicht nur die Rede vom „bösen Auge“, sondern auch vom Verstoß gegen das islamische Verbot, Bilder von lebenden Wesen herzustellen (Facey 1996, 14).

Noch wenige Jahre vor der Zulassung der Fotografie waren im Jahr 2002 Mobiltelefone mit Kamerafunktion verboten worden. Dieses Verbot ließ sich allerdings ebenfalls nicht aufrechterhalten, weil es zum beliebtesten Medium der Kontaktanbahnung geworden war; es wurde 2005 wieder aufgehoben (Peil 2005). Auch das Fernsehen war auf erbitterten Widerstand der Geistlichkeit gestoßen. Schließlich wurde es 1965 erlaubt, um auf diese Weise die geforderte Eröffnung von Kinos zu umgehen. Frauen oder kleine Mädchen in Kindersendungen durften allerdings anfänglich nicht gezeigt werden; Fernsehbilder sind nach wie vor strenger religiöser Kontrolle unterworfen (Harms 2006; Naef 2007, 109 f.).

Fotos der Verstorbenen auf Grabsteinen werden von vielen Muslimen auch heutzutage abgelehnt – nicht jedoch von heterodoxen Derwischorden wie etwa der Bektaschia. Auch mit Fotos in Todesanzeigen sind Muslime sehr zurückhaltend. Diese werden jedoch akzeptiert, da sie primär der Identifizierung des verstorbenen Menschen dienen. Auffallend sind jedoch die gegenwärtigen vielen Erinnerungsanzeigen für Verstorbene etwa in bosnischen Tages- und Wochenzeitungen mit einem beigefügten Foto. Dabei dürfte es sich wohl um einen Anpassungsprozess an christliche Praktiken handeln (Ibrić 2006, 91).

Eine ähnliche, nicht grundsätzlich ablehnende Einschätzung erfuhr auch der Film, da er sich doch nur aus einer Serie von Fotografien zusammensetze. In der richtigen Geschwindigkeit abgespielt, erscheinen sie zwar als Bewegung, wobei es sich jedoch um eine optische Täuschung handle (ebd., 82 ff.). Es bestehen allerdings religiöse Einschränkungen, die Tabucharakter aufweisen. Die Rechtsgelehrten der einflussreichen Kairoer Al-Azhar-Universität protestierten massiv, als 1927 ein ägyptischer Schauspieler ankündigte, die Rolle des Propheten spielen zu wollen. 1930 wurde die Darstellung des Propheten und 1947 jene der ersten vier rechtmäßigen Kalifen offiziell verboten (Naef 2007, 108). Dieses Verbot gilt noch heute. 1986 wurde außerdem die visuelle Repräsentation aller im Koran genannten Propheten verboten. Die übrigen religiösen Bedenken sind primär moralischer Natur und richten sich gegen Filminhalte, speziell gegen erotische Szenen (Shafik 2007, 47 ff.).

Die osmanischen Sultane hatten, wie bereits oben betont, aufgrund dieser Rechtslage die Fotografie ebenfalls nicht abgelehnt und förderten sie sogar. Sultan



Bild 28: Stehende Frau, Bonfils-Studio

Abdülhamid II. (1876–1909) war der größte Unterstützer der Fotografie unter den osmanischen Sultanen und fotografierte selbst. Anlässlich des 25. Jahrestages seines Herrschaftsantritts verkündete er eine Amnestie und ließ zur Freilassung vorgesehene Gefangene einzeln oder gruppenweise abbilden, um anhand des Fotomaterials zu entscheiden, ob eine Amnestie gerechtfertigt sei. Außerdem ließ er alle Schiffe, Militäreinrichtungen, Fabriken, Staatsgebäude, Moscheen und archäologischen Stätten des Reichs abbilden (Cizgen 1987, 22 f.). Auf seine umfassende Fotosammlung wird noch zurückzukommen sein. In einem Dekret aus dem November 1900 versuchte er daher nicht, die Fotografie zu verbieten, sondern lediglich, Auswüchse von ausländischen Fotografen einzudämmen. Darin untersagte er die Einfuhr und den Verkauf von Bildern, die den Namen Gottes und Mohammeds trugen, von Bildern der Kaaba oder anderer Objekte Mekkas und außerdem von Bildern muslimischer Gebäude und Zeremonien sowie Porträts von muslimischen Frauen (Graham-Brown 1988, 44 f.).

Trotz dieser wohlwollenden Zustimmung, welche die Sultane erkennen ließen, wurde das erste Fotostudio Istanbuls, das von einem Muslim betrieben wurde, erst im Jahr 1910 eröffnet, also sieben Jahrzehnte nach der Entwicklung der Fotokamera. Das Studio namens „Resa“ wurde von Rahmizade Bahaeddin Bediz (1875–1951) betrieben (Özendes 1999a, 23; Cizgen 1987, 15). Das Aufkommen der Fotografie im Osmanischen Reich führte zu einer erweiterten Zirkulation von Frauenporträts. Frauen gaben häufig selbst Aufträge dafür oder stimmten zu, dass sie aufgenommen wurden. Ab den 1880er-Jahren sind erste Amateurfotografen bezeugt, die Bilder von der eigenen Familie aufnahmen – und somit auch selbst darüber bestimmten, wie diese Aufnahmen zustande kamen (Micklewright 2007, 552).

Der österreichisch-ungarische Albanienforscher Franz von Nopcsa berichtet ein Jahr nach der Eröffnung des ersten muslimischen Istanbuler Fotoateliers, dass er es als angenehm empfinde, im albanischen Hochgebirge keine Aversion gegen die Fotografie zu spüren, was anderslautenden Reisebeschreibungen zufolge vorgekommen sein solle. Auch Blitzlichtaufnahmen im Hausinneren würden nicht abgelehnt, sondern eher Heiterkeit erregen (wahrscheinlich stammen seine Erfahrungen aus Begegnungen mit der katholischen Bevölkerung). Nur in der

Bild 29: Katholikinnen aus Shkodra/Albanien, Studio Marubi



nordalbanischen Metropole Shkodra hätten es manche Muslime nicht gerne, in der Öffentlichkeit fotografiert zu werden, aber ein schnelles „Knipsen“ würde in aller Würde ertragen (Nopcsa 1911, 14 f.). Im mehrheitlich von albanischen Muslimen bewohnten Kosovo gab es die ersten ständigen Fotoateliers erst nach dem Ersten Weltkrieg; sie wurden alle von Serben geführt (Djuza 1991, 60). Wann der erste muslimische Fotograf kommerziell tätig wurde, ist nicht zu eruieren.

Während Bilder von Menschen und Tieren früher ein Tabu darstellten, sind sie mittlerweile Teil des täglichen Lebens geworden – auf dem Balkan ebenso wie im Nahen Osten. In jeder größeren arabischen Stadt gibt es riesige Poster und Werbeplakatwände. Selbst die Herrscher der konservativsten Staaten lassen sich fotografieren und ihre Bilder verbreiten, und audiovisuelle Medien stellen ein wichtiges Freizeitvergnügen dar. Gleichzeitig jedoch sollte nicht übersehen werden, dass ein nicht näher quantifizierbarer Teil der muslimischen Bevölkerung das Bild nach wie vor ablehnt.

Judentum

Das in zwei große Strömungen geteilte Judentum – Reformjudentum und Orthodoxie – war auch in der Frage der Fotografie gespalten. Während Ersteres keine Probleme mit der fotografischen Repräsentation hatte, lehnte Letzteres – und damit die deutliche Bevölkerungsmehrheit – diese strikt ab. Die ersten Fotos von Jerusalem wurden von Horace Vernet (1789–1863), einem französischen Maler, und seinem Schüler Frédéric Goupil-Fesquet bereits Ende des Jahres 1839 in Daguerreotypie aufgenommen. Die einheimischen Juden und Muslime sollten aus religiösen Gründen jedoch noch lange keine Fotos schießen – und in ihren Gemeinschaften auch keine Abnehmer und Abnehmerinnen finden (Tumarkin Goodman 2007, 5 f.).

Eine pragmatische Motivation für Juden, das alttestamentarische Bilderverbot hintanzustellen, ergab sich aus der zionistischen Bewegung und der beginnenden jüdischen Zuwanderung nach Palästina. Mit der verbesserten Technologie ausgerüstet (Handkameras, trockene Platten und Film), begannen erste Fotografen ab den 1890er-Jahren ihre neu errichteten Siedlungen und die sie beschützenden bewaffneten Wächter fotografisch zu dokumentieren. Diese Fotos dienten den zio-





Bild 30: Orangenernte in Petach Tikva: Yaakov Ben Dov (ca. 1910/12)

Bild 31: Ora, das Mädchen des Fotografen, an seinem ersten Geburtstag: Yaakov Ben Dov (1912)

nistischen Anwerbern in Europa als Anreiz für die Auswanderung nach Palästina. Sie sollten die Bevölkerungszuwanderung, den Landerwerb sowie das Fundraising anspornen. Zur Zeit des Ersten Zionistenkongresses in Basel 1897 waren die fotografischen Repräsentationen jüdischer Siedlungen allerdings noch rar. Die frühen Bilder dokumentieren Arbeitersiedlungen und neue städtische Agglomerate. Unter der jüdischen Bevölkerung in Palästina selbst gab es noch keinen Markt für Bilder, und über die ersten jüdischen Fotografen gibt es kaum Informationen (Silver-Brody 1998, 28–36; Tumarkin Goodman 2007, 5 f.).

Weitere Impulse für die Fotografie kamen von der Berliner Handelsausstellung (1896) und der Hamburger Gartenschau (1897), wo jüdisch-palästinensische Pavillons die Produktivität der jüdischen Siedlungen anpriesen. Die krönende Anerkennung der Fotografie kam von dem Ideologen der zionistischen Bewegung, Theodor Herzl (1860–1904), selbst. Er hielt sich zur selben Zeit im Land auf, als der deutsche Kaiser Wilhelm im Herbst 1898 Jerusalem besuchte. Um diesen an eine zugesagte Audienz zu erinnern, ließ er ein Fotoalbum mit Motiven über die jüdischen Kolonien im Lande zusammenstellen und ihm dieses überreichen. Ausgelöst durch eine Welle jüdischer Einwanderung 1905 setzte die Studiofotografie ein, um den Zurückgebliebenen Familienfotos senden zu können (ebd., 44 f., 51, 86).

Der religiöse Widerstand gegen die Fotografie und das Fotografiertwerden war in der christlich-orthodoxen Bevölkerung also am wenigsten ausgeprägt, was auch der folgende Kapitelabschnitt dokumentieren wird. Im orthodoxen Bereich wirkte sich der Umstand, dass der Kreis der Konsumenten und Konsumentinnen aufgrund der angespannten ökonomischen Verhältnisse bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs klein blieb und dass es Vorbehalte gegen westliche Technologie gab, hemmend aus. Was die vergleichsweise sehr späte Akzeptanz der Fotografie durch Islam und Judentum anlangt, so waren religiöse Überlegungen, die aus dem alttestamentarischen Bilderverbot resultierten, maßgeblich. Die Fotografie war jedoch

nicht aufzuhalten. Die islamischen wie auch die jüdischen Autoritäten fanden zu pragmatischen Lösungen, um die Fotografie mit dem Bilderverbot in Einklang bringen zu können. Konservative Gläubige auf beiden Seiten lehnen die Fotografie allerdings auch noch heutzutage ab.

Frühe Fotopioniere

Im westlichen Europa war die Fotografie ein legitimes Kind bildlicher Traditionen. Als die Fotografie im Osmanischen Reich eingeführt wurde, geschah dies ohne Kontinuitäten zu existierenden Bildtraditionen. Die Fotografie kam etwa gleichzeitig mit der westlichen Malerei und Lithografie ins Land (Shaw 2009, 80–93). Zu den religiösen Vorbehalten gesellte sich daher auch die mangelnde Vorerfahrung mit westlichen Visualisierungstechniken. Es darf deshalb auch nicht verwundern, dass die muslimische Bevölkerungsmehrheit das Fotografieren anderen überließ. Der folgende Überblick über die Generation der Fotopioniere im osmanischen bzw. postosmanischen Bereich wird zeigen, dass die meisten von ihnen aus dem Ausland stammten oder einheimische Armenier, Griechen oder arabische Christen waren.

Das erste Bild in der islamischen Welt wurde am 7.11.1839 in Alexandria aufgenommen; Vernet und Goupil-Fesquet, die etwas später auch das erste Daguerre-Bild einer ägyptischen Sphinx und von Jerusalem anfertigten, fotografierten den Ras al-Tin Palast[33] (Howe 2005, 405). Dies war symptomatisch für den Umstand, dass die Anfänge der Fotografie im Osmanischen Reich sehr stark von westlichen Fotografen mitgetragen wurden, die ab etwa 1850 den Nahen Osten und den Balkan im Zuge des aufkommenden Tourismus verstärkt bereisten und sich anfangs primär für archäologische Grabungsstätten und historische Monumente interessierten. Viele ausländische Fotografen ließen sich in den größeren Städten des Reichs nieder und eröffneten Fotostudios, da sie sich vom aufkeimenden Tourismus gute Geschäfte erwarteten. Zu den bekanntesten außerhalb Istanbuls zählte etwa das Bonfils-Studio in Beirut. Félix Bonfils (1831–1885), ein Franzose, errichtete es im Jahr 1867 zusammen mit seiner Frau. Aufgrund der großen Nachfrage richteten sie entlang der Tourismusroute Filialen in Jerusalem, Alexandria, Kairo und Baalbek ein. Nach seinem Tod führte sie die Geschäfte bis 1916 fort. Ihr Assistent, ein Armenier aus Palästina, führte die Geschäfte bis 1932 weiter. Die Kund-

33 Ägyptischer Königspalast in Alexandria, der in der Regierungszeit Muhammed ʿAlis (1805–1848) in den Jahren 1834–1847 errichtet wurde.

schaft des Ateliers waren primär europäische Touristen und Touristinnen. 1871 verfügte Bonfils bereits über einen Bestand von 15.000 Negativen und 9.000 stereotypografischen Ansichten, die für das Tourismusgeschäft gedacht waren (Khatib 2003, 244; Sui 2006, 10 f.; Rosenblum 2007, 120).

Istanbul, wo im Jahr 1900 65 Fotostudios registriert waren, bildete das Zentrum der Fotografie; die Mehrzahl von ihnen wurde von Ausländern (Micklewright 2005, 635) betrieben. Einer der ersten ausländischen Fotografen, der in Istanbul, und zwar im „europäischen" Stadtteil Pera, für längere Zeit ein Studio innehatte (1845–1857), war einer der herausragenden Reise- und Architekturfotografen des 19. Jahrhunderts, der Italiener Carlo Naya (1816–1882), der zuvor in Paris, Prag und Wien gearbeitet hatte. Der Grieche Basil Kargopoulo (1826–1886), der mit seinen Porträtfotos von Istanbul Bekanntheit erlangte, eröffnete ein weiteres Studio in diesem Stadtviertel in den 1850er-Jahren (Cizgen 1989, 29 f.). Er war einer der frühesten und bedeutendsten osmanischen Fotografen. Von seinen vielen Daguerreotypien blieben allerdings nur fünf erhalten. 1879 wurde er zum Hoffotografen ernannt. Die führenden Zivil- und Militärbeamten ließen sich von ihm ebenso fotografieren wie Prinzen und Prinzessinnen des Sultanshofs. Als Hoffotograf wurde er zum Star in seinem Fach und erhielt sogar ein Staatsbegräbnis (Öztuncay 2000, 8–11).

Pascal Sébah (1823–1886) – ein arabischer Christ – eröffnete 1857 sein Studio, später unter Studio Sébah & Joaillier firmierend, ebenfalls in Pera. Das Studio erhielt den Auftrag, einen umfangreichen Fotokatalog für die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 vorzubereiten (Cizgen 1989, 29 f.). Zu diesem Zweck stellte er zahlreiche Fotografien von Trachten aus verschiedenen Reichsregionen in seinem Studio her, die vom bereits mehrfach erwähnten Maler und Archäologen Osman Hamdi Bey (1842–1910) für ein Album ausgewählt wurden. Die abgebildeten Kostümträgerinnen stammten fast alle aus nicht muslimischen Bevölkerungsminderheiten (ebd., 78–98).

Zu den berühmtesten Fotografen Istanbuls in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörten die Brüder Abdullah, deren Familie seit dem 16. Jahrhundert zu den einflussreichsten armenischen Geschäftsleuten Istanbuls zählte. Abraham Abdullah (1792–1874) hinterließ drei Töchter und fünf Söhne. Seine Söhne Vichen, Hovsep und Kevork interessierten sich für die Bildenden Künste (ebd., 90–98). Kevork wurde 1839 geboren und 1852 zur Ausbildung nach Venedig geschickt. Als er 1858 nach Istanbul zurückkehrte, kaufte er zusammen mit seinen beiden Brüdern das Fotostudio des deutschen Chemikers Rabach, der nach wenigen Jahren als Fotograf wieder nach Deutschland zurückkehrte, im Stadtteil Beyazit. 1867 übersiedelten sie nach Pera. Von seinem Porträt, aufgenommen im Jahr 1863, war

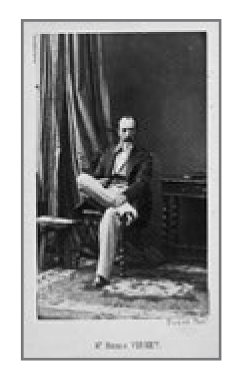




Bild 32: Horace Vernet, von André Disdéri fotografiert (zw. 1860 und 1871)

Bild 33: Sébah-Werbung auf Osmanisch-Türkisch und Französisch

Sultan Abdülaziz so angetan, dass er die Brüder zu offiziellen Hoffotografen ernannte. Sein Nachfolger Abdülhamid beließ sie in dieser Funktion. 1873 wurde ein sultanisches Dekret erlassen, welches das Kopieren ihrer Fotografien unterbinden sollte. 1886 eröffneten Kevork und sein Neffe Abraham ein Filialstudio in Kairo. 1895 kehrte Kevork nach Istanbul zurück, fand das dortige Studio in einem drittklassigen Zustand vor und verkaufte es 1899 (ebd., 29 f.). Vichen starb 1902, Hovsep 1908 und Kevork 1918 (Özendes 1998, 193–197).

Außerhalb Istanbuls war vor allem der Tourismusmagnet Jerusalem als Standort für Fotografen von Bedeutung. Ab dem beginnenden 19. Jahrhundert war das Interesse an Palästina stark gestiegen. Zwischen 1800 und 1878 wurden in Europa und Nordamerika über 2.000 Bücher über das Land publiziert. In diesem Kontext von kolonialen, archäologischen und religiösen Interessen wurde auch die Fotografie in die Region eingeführt; Jerusalem, Nazareth und Bethlehem waren die populärsten Motive (Nassar 2006, 140–147). Im Jahr 1877 waren vier lokale Fotografen in Jerusalem ansässig, drei griechisch-orthodoxe und ein armenischer; ein Jahr zuvor waren erst zwei lokale Christen als Fotografen registriert gewesen. Der armenische Priester Yessayi Garabedian, der später zum Patriarchen der armenischen Kirche in Jerusalem aufsteigen sollte, war als Fotograf ab den späten 1850er-Jahren in der Stadt tätig gewesen. 1859 studierte er die Fotografie bei den Brüdern Abdullah in Istanbul, ging nach Europa, um sich aus erster Hand neueste Informationen über rezente fotografische Entwicklungen zu beschaffen, und verfasste einige Abhandlungen dazu. Er richtete zusammen mit seinem Vater Yezekil Kevork und dem Diakon Garabed Krikorian als Assistenten ein Fotostudio ein. Nachdem er 1865 das Patriarchenamt übernommen hatte, bildete er in seinem Amtsgebäude eine erste Generation armenischer Fotografen, darunter den erwähnten Garabed Krikorian (1847–1920), aus, der 1885 sein eige-





Bild 34: Sultan Abdül Aziz *(carte de visite):* Abdullah Frères

Bild 35: Kevork Abdullah

nes Studio eröffnete. Es lag außerhalb des Jaffa-Tores, durch welches die meisten Pilger, Touristen und Touristinnen in die Altstadt gelangten; es brachte eine neue Generation an Schülern hervor. Sein Sohn Hovhannes führte das Studio bis 1948 weiter, als das Areal nach dem jüdisch-arabischen Krieg zum Niemandsland zwischen den beiden Interessenzonen wurde. Garabedian und Krikorian stehen symptomatisch für das dichte Netzwerk armenischer Fotografen im Nahen Osten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Dieses Netzwerk wurde auch für den Import von Fotomaterial und Kameras aus Europa wichtig. Der armenische Fotograf Onig Diradorian importierte 1888 als Erster die Kodak Nr. 1 in das Osmanische Reich, leitete später offiziell den Vertrieb in der Region und verschaffte damit auch der Mittelklasse, sofern sie dies überhaupt wünschte, den Zugang zur Fotografie. Kodak gab sogar ein arabischsprachiges Handbuch zum Gebrauch der Kamera heraus (Graham-Brown 1988, 55 f.; Sheechi 2007, 193 ff.).

Einer der Schüler Krikorians, Khalil Raad (1854–1957), war der erste arabisch-christliche Fotograf, der sich 1890 in Jerusalem niederließ. 1897 eröffnete er sein eigenes Studio in der Nähe des Jaffa-Tors, direkt gegenüber von Krikorians Studio, und heiratete dessen Tochter. Die beiden wurden zusammen mit Krikorians Sohn Hovhannes, der in Deutschland Fotografie studierte und Raads Nichte heiratete, Partner. Raad wurde zum offiziellen Fotografen der osmanischen Armee ernannt, dokumentierte über ein halbes Jahrhundert Szenen aus dem städtischen Alltag und hinterließ rund 1.300 Fotoplatten. Er blieb bis 1948 aktiv; Teile seines Archivs

wurden angeblich im Krieg von 1948 zerstört (Khatib 2003, 233ff.; Nassar 2006, 140–147). Raads Studio lebte kommerziell wohl hauptsächlich vom Tourismus, denn die ersten Jerusalemer Familienfotografien unter reichen Muslimen entstanden erst in den frühen 1920er-Jahren (Nassar 2006, 148).

Juden und Muslime fotografierten aus religiösen Gründen vorerst nicht. Als ein Vorläufer der jüdischen Fotografie in Palästina könnte Mendel John Diness, ein russischer Jude, der 1846 nach Jerusalem kam und 1849 getauft wurde, gewertet werden. Er emigrierte in den frühen 1860er-Jahren in die USA. Seine Fotografien und Negative tauchten erst 1989 in einem Garagenverkaufsladen wieder auf (Khatib 2003, 233ff.). Der erste jüdische Fotograf, der auch biografisch gut erfasst ist, war der osteuropäische Immigrant Yeshayahu Raffalovich, der 1894 zu fotografieren begann und 1899 ein Fotoalbum veröffentlichte. 1899 ging er nach England, um sich als Rabbi ausbilden zu lassen, und wurde später Chef-Rabbi in Brasilien. Er fotografierte die heiligen Stätten und fertigte auch Porträts der bekannten Rabbis seiner Zeit an. Sein Studio konnte sich allerdings nicht lange halten, da die jüdische Gemeinde diese Art von Geschäft nicht guthieß (Perez 1988, 74–80; Silver-Brody 1998, 37–42). Die erste Generation von in Palästina geborenen jüdischen Fotografen wurde zwischen ca. 1880 und 1905 geboren[34] (Silver-Brody 1998, 91–244).

Muslimische Fotografen stellten vor dem 20. Jahrhundert eine rare Ausnahme dar. Die wenigen Fotopioniere entstammten den Reihen des Militärs. Einer der ersten, der allerdings kein Atelier betrieb, war Ali Sami Bey. Er wurde 1866 in Russe (im heutigen Bulgarien) geboren. 1886 schloss er die Ausbildung als Artillerieoffizier ab und übernahm die Position eines Kunst- und Fotografielehrers an der Kaiserlichen Ingenieursschule. 1898 war er einer der Militärfotografen, die den bereits erwähnten Besuch des deutschen Kaisers Wilhelm, der von Istanbul nach Jerusalem reiste, fotografieren durfte. 1908, infolge der Jungtürkischen Revolution, gab er seine Position an der Ingenieurschule auf und wurde Kunstlehrer am Gymnasium in Trabzon. Er starb 1936 in Istanbul (Cizgen 1989, 36).

Zu den muslimischen Fotopionieren zählt auch der aus Kairo stammende ägyptische Armeeoffizier Muhammed Sadik Bey (1832–1902). Er wurde durch seine ersten Aufnahmen von Mekka mit der Kaaba und Medina (entstanden im Januar/Februar 1861) bekannt, wohin ihn sein Auftrag, eine militärische Aufnahme der

34 Tsadok Bassan (1882–1956), Avraham Soskin (1880–1963), Shlomo Narinsky (1885–1960), Ya'acov Ben Dov (1882–1968), Leo Kann (1885–1939), Zvi Orushkes (1888–1980), Yaakov Benor-Kalter (1897–1969), Shimon Korbman (1890–1978), Luciano Morpurgo (1886–1971) und Shmuel Yosef Schweig (1905–1984).

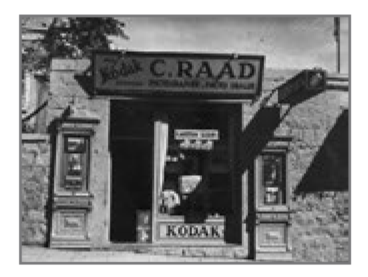


Bild 36: Khalil Raads Atelier am Jaffa-Tor/Jerusalem (ca. 1918/35)

Pilgerrouten anzufertigen, geführt hatte. Christen waren solche Aufnahmen verboten (Vavpotić 2008, 73). Er hatte die übliche Landesvermessungsausrüstung sowie eine Nassplattenkamera bei sich. Über seine Biografie ist wenig bekannt. 1880 kehrte er zurück und fertigte abermals Fotos von Mekka und Medina sowie von der Pilgerreise an. Sein fotografisches Talent wurde öffentlich anerkannt, und auf der Fotografenmesse in Venedig wurde er 1876 und 1881 jeweils mit einer Goldmedaille ausgezeichnet (Perez 1988, 78 ff.; Facey 1996, 18 f.; Sui 2006a, 46–54).

Auf dem Balkan ist kein früher muslimischer oder jüdischer Pionier, der sich der Fotografie kommerziell gewidmet hätte, ausfindig zu machen. In den albanischen Gebieten war es die katholische Fotografendynastie Marubi, die bis zum Zweiten Weltkrieg das Fotogeschäft dominierte. Ihr Begründer, Pietro Marubi (1834–1903), war ein italienischer Maler, der Garibaldi im Freiheitskampf unterstützt hatte. Aus politischen Gründen übersiedelte er um 1850 aus Piacenza nach Shkodra und gründete „Foto Marubi“ mit mitgebrachten Kameras. Die ältesten Fotos seiner Sammlung stammen aus den Jahren 1858/59. Ihm wurde unter anderem von Kel Kodheli (1870–1940) assistiert, der nach dem Tod Pietros das Unternehmen fortführte und seinen Namen auf Kel Marubi änderte. Er experimentierte bereits mit Außenaufnahmen. Sein Sohn, Gegë Marubi (1907–1984), studierte in Lyon an der von den Lumière-Brüdern gegründeten Fotografen- und Filmschule (1923–1927) und arbeitete anschließend 1928–1940 als professioneller Fotograf. Die „Fototeka Marubi“ enthält über 150.000 Fotos, unter anderem Porträts von nordalbanischen Stammesführern und Aufständischen, vom Stadtleben und von öffentlichen Ereignissen (Elsie 2007, 9 f.). Ein weiterer katholischer Albaner, Kolë Idromeno (1860–1939), der das Handwerk von Marubi erlernt hatte, eröffnete 1883 sein Fotostudio in Shkodra. 1912 importierte er als Erster eine Filmprojektionsanlage nach Albanien und gründete in diesem Jahr das erste öffentliche Kino (ebd., 9).

Auch für Bosnien-Herzegowina, das 1878 von österreichisch-ungarischen Truppen okkupiert worden war, ist über Aktivitäten muslimischer Fotografen vor dem Ersten Weltkrieg nichts bekannt. Sofort nach der Okkupation des Landes eröffnete Ende 1878 der mit den Truppen ins Land gekommene Anton Schädler, einer der damals besten Fotografen Wiens, das erste Fotostudio in Sarajevo. Sein Atelier befand sich in bester Lage am damaligen Appel Quai. Er fotografierte reiche Sara-





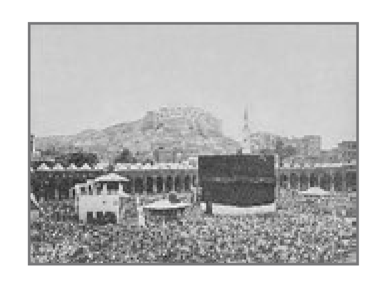


Bild 37: Ali Sami Bey

Bild 38: Oberst Muhammed Sadik Bey

Bild 39: Kaaba in der Pilgersaison: Muhammed Sadik Bey (1882)

jevoer Familien sowie Funktionäre der Stadt- und Landesverwaltung und galt als Meister sowohl der Atelier- als auch der Außenaufnahme. Die ersten Studios von einheimischen, primär katholisch-kroatischen Fotografen öffneten um 1900. Sie erlernten das Handwerk bei aus der Habsburgermonarchie ins Land zugewanderten Fotografen (Marušić 2002, 40, 45–51, 95–101).

In den makedonischen Gebieten schrieben die beiden bereits weiter oben als Filmpioniere erwähnten Brüder Janaki und Milton Manaki Foto- und Filmgeschichte. Janaki (1878–1954) und Milton (1882–1964) besaßen 1898–1904 ein Fotostudio im heute nordgriechischen Ioannina und übersiedelten 1905 nach Bitola im heutigen Makedonien, wo sie ein Fotostudio eröffneten. Sie fertigten über 17.300 Fotos an. Auf einem internationalen Fotowettbewerb in Bukarest gewannen sie mit dem Bild „Frau und Kind von Këcyra" eine Goldmedaille (Christodoulou 1989, 43, 75; Elsie 2007, 11; Elsie 2008, 15; Ionescu 2009, 27).

Die Zeit von etwa 1850 bis 1875 kann als goldene Zeit für ausländische Fotografen (Amateure und Professionelle) in Griechenland bezeichnet werden. Sie hatten kaum Einfluss auf die einheimische Fotografie, da es diese erstens kaum gab und weil sich zweitens die meisten von ihnen nur kurz aufhielten. Zu den Ausnahmen zählten im Falle Griechenlands einzelne italienische und bayrische Fotografen, die länger im Land blieben oder sich sogar niederließen und einheimische Fotografen ausbildeten (Xanthakis 1988, 45). Unter den Ersteren befand sich auch der bekannte englische Profifotograf Francis Frith (1822–1898), der auf einer Nahosttour im Jahr 1860 Fotos von Athen anfertigte (ebd., 60). Unter Letzteren befand sich der in Ferrara geborene Augusto Colla (1821–1888), der 1845 wegen seiner antipäpstlichen Haltung flüchten musste und sich auf Korfu niederließ. Er hatte in Bologna Malerei studiert und begann sich gleichzeitig für die Fotografie zu



Bild 40: Bewaffnete Männer aus der Gegend um Shala: Kel Marubi (zw. 1900 und 1919)

interessieren. 1857 publizierte er ein Album mit 23 Kalotypien über die Insel. 1869 fotografierte er die Taufe des zweiten Sohns des griechischen Königs Georg I.; anschließend wurde er zum Hoffotografen ernannt. Einige Jahre später ließ er sich in Lavrio (Attika) nieder und eröffnete dort ein Studio, in dem auch sein Sohn arbeitete (ebd., 65 f.).

Unter den einheimischen Griechen war die kommerzielle Fotografie, wie bereits erwähnt, nur schwach ausgebildet. Die Handelsregister des Jahres 1875 erwähnen 16 Fotografen in verschiedenen Teilen Griechenlands. Davon arbeiteten neun in Athen, fünf auf Syros, einer in Argostoli (Kephallonia) und einer in Piräus. Die Verzeichnisse für 1891 erwähnen immerhin bereits 27 Fotostudios, darunter elf in Athen, vier in Piräus und fünf in Patras (Xanthakis 1988, 98, 103). Filippos Margaritis (1810–1892) gilt als der erste griechische Berufsfotograf. Er unterwies seit etwa 1848 auch Studenten der Athener Handwerksschule in der Kunst der Fotografie, darunter auch Janaki Konstantinou, der sein Partner wurde und für die Entwicklung der griechischen Fotografie eine bedeutende Rolle spielen sollte. Für diese Schule wurde 1848 die erste Daguerre-Kamera Griechenlands angekauft. Er arbeitete vorerst nur zeitweise als Fotograf im Malatelier, das er mit seinem Bruder teilte. In den frühen 1850er-Jahren richtete er in seinem Haus ein Fotoatelier ein. Er war mit König Otto (1832–1862) befreundet und dürfte einige Daguerreotypien von ihm und seiner Frau Amalie sowie von der Athener feinen Gesellschaft angefertigt haben. 1855 nahm er als Fotograf an der Weltausstellung in Paris teil und erhielt einen Preis (ebd., 35–41, 68 f.).

Ähnlich kleindimensional war die Fotografenszenerie in Serbien ausgebildet. Die ersten ausländischen Reisefotografen kamen ab 1840 nach Belgrad, um Daguerre-Aufnahmen zu machen. Es herrschte allerdings wenig Interesse an ihren Bildern, und manche kehrten nach kurzem Aufenthalt nicht wieder. Im Jahr 1860 gab es in der Stadt immerhin bereits neun Studios, von denen im Jahr 1870 vier nicht mehr bestanden; sechs waren allerdings neu gegründet worden (Marković 1991, 30–33).

Anastas Jovanović (1817–1899) kann zweifellos als Fotopionier Serbiens bezeichnet werden. Ein Stipendium des serbischen Herrschers Miloš Obrenović (1830–1839) ermöglichte ihm, in Wien Malerei zu studieren. Daneben ließ er sich in der Daguerreotypie ausbilden und wurde auch mit den darauf folgenden Fo-

Bild 41: Anastas Jovanović, Selbstporträt (1854)



totechniken vertraut. 1841 dürfte er sich seine erste Kamera – eine „Voigtländer" – gekauft haben, und im Oktober 1841 reiste er nach Belgrad, um ein Porträt des inzwischen an die Macht gekommenen serbischen Fürsten Mihailo (1839–1842) aufzunehmen. Erst 1859 kehrte er für immer nach Belgrad zurück, wo er 1899 starb. Seinen außergewöhnlichen Status in der serbischen Fotografie verdankt er dem Umstand, dass er sein Atelier am Fürstenhof einrichten konnte und daher auch zu außergewöhnlichen Motiven kam. Unter den frühen Bildern finden sich viele Porträtfotos. In seinen ersten Fotos in den 1850er-Jahren interessierte ihn das Problem, wie er die besten Porträtfotos bei einer Belichtungszeit von etwa 50 Sekunden herstellen konnte. Ab Mitte der 1850er-Jahre fotografierte er Persönlichkeiten des politischen Lebens, Unbekannte, Freunde und Kinder. Mit Außenfotografien begann er in den 1850er-Jahren in der Vojvodina und in Wien, ab den 1860er-Jahren in Belgrad und in anderen serbischen Städten (Marković 1991, 25 f.; Todić 1993, 18–21; Todić 2002, 14–17).

In den serbischen Zeitungen gab es bis zum Ende des Jahrhunderts nur wenige Nachrichten über die Fotografie als neues Medium, wenngleich aus den Archivdokumenten hervorgeht, dass die Fotografie bis dahin zu einem wichtigen Teil serbischer bürgerlicher Kultur geworden war (Todić 1993, 18–21). Nach einer ersten Ausstellung serbischer Amateurfotografie (1901) und nach dem erfolglosen Gründungsversuch einer Amateurfotografen-Vereinigung wurden 1911 und 1912 weitere Ausstellungen organisiert. An Letzterer nahmen 23 Fotografen mit ca. 550 Arbeiten teil. Besondere Aufmerksamkeit erregte die fotografische Arbeit des bekannten serbischen Humangeografen und späteren Präsidenten der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Jovan Cvijić (1865–1927), der außer Konkurrenz ausstellte. Der Erste Weltkrieg und die damit verbundene Propaganda lösten, wie oben bereits erwähnt, einen wahren Boom in der Fotografie aus, die eine eigenständige Ästhetik erhielt – im Unterschied zu früher, als das Bild lediglich das geschriebene Wort illustrieren sollte (ebd., 23 f.). Die Fotografie war zu einem eigenständigen Medium geworden.

Die Geschichte der frühen Fotografie auf dem Balkan ist nur unzureichend erforscht; für den Nahen Osten ist der Kenntnisstand besser. Wenn wir das vor-

handene Datenmaterial abschließend beleuchten, dann wird die Schlussfolgerung zulässig sein, dass die Fotografie auch in Kleineurasien eine visuelle Revolution darstellte – allerdings eine andere als im eingangs zitierten England. Sie bestand nicht darin, dass sie immer größere Bevölkerungskreise durch die fotografische Bilderzeugung in eine bereits breit gefächerte Bilderwelt einbezogen hätte. Die Funktion der Fotografie auf dem Balkan und im Nahen Osten bestand vielmehr darin, dass sie als ein sehr elitäres und avantgardistisches Projekt erstens eine traditionelle, religiös vergeistigte Bildpraxis (Orthodoxie) mit der kontinuierlich sich entwickelnden Bildpraxis der westlichen Moderne verknüpfte. Dieses avantgardistische Projekt konfrontierte zweitens den Islam und das Judentum in einer Weise mit dem Bild, der sie sich trotz aller Widerstände nicht entziehen konnten. Für alle drei Religionen bedeutete das fotografische Bild daher eine revolutionäre Diskontinuität auf dem Weg von einer traditionellen zu einer modernen visuellen Kultur.

Die zur Verfügung stehenden Daten suggerieren darüber hinaus, dass die Fotografie bis etwa zur Epochenwende des Ersten Weltkriegs auf dem Balkan ein elitäres Projekt bleiben und wenig Breitenwirkung erzielen sollte. Für den Nahen Osten lässt sich diese Feststellung getrost auf die Zäsur des Zweiten Weltkrieges verlegen. Die Fotografie war somit in Westeuropa, auf dem Balkan und im Nahen Osten zu unterschiedlichen Zeiten Patin für die Moderne. Damit in Zusammenhang stehend kann man der Fotografie auch die Patenschaft für einen Prozess der anfänglichen Säkularisierung in der Region zuschreiben, der in unterschiedlicher Geschwindigkeit weiterverfolgt wurde. Hinsichtlich der Bilderproduktion und der sie fördernden sozioökonomischen Entwicklungen taten sich asymmetrische Beziehungen zwischen West- und Zentraleuropa einerseits sowie dem Balkan und Nahen Osten andererseits auf. Die Fotografie hat, wie das folgende Kapitel zeigt, diese Asymmetrie noch verschärft.

6. Kapitel: Bild und Macht – Orientalismus und Balkanismus

Die Fotografie blieb auf dem Balkan und im Nahen Osten im 19. Jahrhundert für die allergrößten Teile der Bevölkerung unbedeutend oder wurde abgelehnt. Aufgrund der sehr zögerlichen Rezeption der Fotografie und einer auf Vermeidung des analogen Bildes aufgebauten visuellen Kultur war es ihren einheimischen Protagonisten und Protagonistinnen bis etwa in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum möglich, ein Bild von sich selbst (vom Balkan, vom Nahen Osten) in Europa und in der Welt zu entwickeln. Die Völker Kleineurasiens wurden dagegen zu Objekten westlicher Obsession, sich ein Bild von den Anderen zu entwerfen, dieses zu kategorisieren, zu bewerten und entsprechende Rückschlüsse daraus zu ziehen. Kleineurasien fungierte als Ergebnis westlicher Neugier als Ausstellungs- und Visualisierungsobjekt. Die Zeit der frühen Fotografie fällt in etwa mit der Zeit des Hochkolonialismus der führenden europäischen Mächte zusammen, die sich damals bereits einen Großteil der Welt unterworfen hatten und sich eben anschickten, auch den restlichen afrikanischen Kontinent untereinander aufzuteilen.

Das Osmanische Reich verlor im Verlauf des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts beinahe alle seine europäischen Provinzen: 1829 Griechenland, 1878 Serbien, Rumänien, Montenegro, einen Teil Bulgariens, Bosnien-Herzegowina, das von Österreich-Ungarn, und Zypern, das von Großbritannien 1882 besetzt wurde. In den Balkankriegen 1912/13 gingen auch die makedonischen und albanischen Provinzen sowie Westthrakien verloren. Ein Großteil des Nahen Ostens geriet infolge der osmanischen Niederlage im Ersten Weltkrieg unter britische und französische Kolonialherrschaft. Dieser langwierige Desintegrationsprozess zog die Aufmerksamkeit der europäischen Großmächte, allen voran England, Frankreich, Österreich-Ungarn und Russland, nach sich. So wurden der Balkan und speziell der Nahe Osten zu Objekten der Begierde nach kolonialer Visualisierung. Die Fotografie hat vermutlich mehr zur Rechtfertigung kolonialen Ausschreitens beigetragen als jedes Schriftstück. Die Begriffe „Balkanismus“ und „Orientalismus“ stehen für diese ideologische Bewertung bzw. abwertende Kategorisierung der beiden Regionen. Sie sind Ergebnisse einer kritischen Dekonstruktion westlichen Denkens und Bewertens aus einer Position der Überlegenheit heraus.

Im ersten Unterkapitel wird es darum gehen müssen, auf einige Dimensionen von Balkanismus und Orientalismus, die den asymmetrischen Machtverhältnissen

zwischen dem Westen und den beiden Regionen geschuldet sind, aufmerksam zu machen. Im zweiten wird auf einige Aspekte eines hegemonialen Bilddiskurses aufmerksam gemacht, der sich in das Vakuum einer nicht westlich ausgebildeten visuellen Tradition einnisten konnte. Im dritten Unterkapitel schließlich wird darauf hingewiesen, dass die Objekte dieses Bilddiskurses nicht nur wehrlose Opfer waren, sondern diesem auch vereinzelt Widerstand entgegensetzten.

Kategorien der Vermessung

Die Kolonialmächte etablierten in einem vielschichtigen Prozess Diskurse der Hierarchie, die sich im 19. Jahrhundert nicht nur auf ihre damaligen Kolonialgebiete, sondern auch auf potenziell zukünftige bezogen. Das Osmanische Reich zählte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweifellos zu den Letzteren. Über die Wunschziele zukünftiger zivilisatorischer Initiativen der europäischen Mächte waren bildliche Darstellungen willkommen, welche die Unterschiede zwischen dem „zivilisierten Westen" und den noch zu zivilisierenden Regionen der Welt signalisierten. Evolutionstheorien, die durch Darwins Überlegungen mächtigen Rückhalt erhielten, erfreuten sich in diesen Jahrzehnten eifrigen Zuspruchs. Nicht industrialisierte Völker wurden in der Hierarchie der Evolution als niederwertig, aber „zivilisationsfähig" eingestuft. Voraussetzung dafür war, dass sie mit den europäischen Standards vertraut gemacht wurden. Die westlichen Konzepte von Balkanismus und Orientalismus werden in diesem Kontext verständlich.

Die bulgaroamerikanische Historikerin Maria Todorova prägte den Begriff „Balkanismus", um den ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich verstärkenden pejorativen westlichen Diskurs über den Balkan zu beschreiben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde, Todorovas Auffassung nach, „Balkanisierung" zu einem neuen und weitverbreiteten Schimpfwort. Der Terminus stand nicht nur für die Zerteilung von großen lebensfähigen politischen Einheiten, sondern wurde auch zum Synonym für die Rückkehr zum Stammeshaften, für das Rückständige, das Primitive und Barbarische. Die Balkanbewohner und -bewohnerinnen wurden zu den „Anderen" Europas, da sie vom Standardverhalten der „zivilisierten" Welt abwichen. Anlässlich der Balkankriege (1912/13) und der Nachrichten über in ihnen angeblich begangene barbarische Grausamkeiten war die „zivilisierte" Welt erstmals im 20. Jahrhundert über die „Balkanesen" aufgebracht. Diesen Ruf der Barbarenhaftigkeit und Grausamkeit wurde die Region nie mehr los, und er wurde durch die Kriege auf dem Boden des ehemaligen Jugoslawien in den 1990er-Jahren wieder verstärkt (Todorova 1997, 3–19).

Das übergeordnete Problem des Balkanismus ist nach Todorova das der Repräsentation von kultureller „Andersartigkeit". Die meisten geisteswissenschaftlichen Disziplinen seien mit dieser heiklen Repräsentationsfrage konfrontiert. Sie habe einen Balkanismus in Form einer abwertenden Stigmatisierung der Balkanvölker und einen Orientalismus hervorgebracht – zwei -ismen, die sich nicht nur geografisch voneinander unterscheiden würden. Die Unterschiede bestünden im Wesentlichen in drei Punkten: 1. Der Balkan sei im Unterschied zur nicht greifbaren Natur des Orients geografisch konkret. Er war praktisch in allen Bereichen vom Osmanischen Reich geprägt, begann jedoch dieses Erbe radikal abzustreifen und sich zu „europäisieren". 2. Der Orientalismusdiskurs sei in Hinblick auf die Metaphern für das Studienobjekt weiblich (Harem), der Balkanismusdiskurs hingegen männlich (Patriarchalismus). 3. Der Westen und der Orient seien als vollständige Antipoden aufgefasst worden, während der Balkan stets die Vorstellung einer Brücke oder einer Überlappung von Ost und West bzw. von Europa und Asien evoziert hätte: halb entwickelt, halb kolonial, halb zivilisiert und halb orientalisch. Der Balkandiskurs ist einer über eine zugeschriebene Mehrdeutigkeit bzw. über eine unvollständige Andersartigkeit (ebd.).

Die Abwertung des Balkans sei im Laufe des 19. Jahrhunderts argumentativ angereichert worden und habe sich rund um die Balkankriege und den Ersten Weltkrieg zu einem spezifischen Diskurs verdichtet, der bis heute weiterbestehe. In den folgenden Jahrzehnten sei noch die eine oder andere Facette dazugekommen, was jedoch an der Substanz nichts geändert habe. In diesen Balkanismusdiskurs seien allerdings nicht alle intellektuellen Traditionen oder Institutionen gleichermaßen verstrickt. In erster Linie habe er den Journalismus und journalismusähnliche Genres wie Reisebücher, den politischen Essay und den akademischen Journalismus erfasst (ebd.). Auf visuelle Repräsentationen geht Todorova nicht ein.

Die serbisch-britische Literatin und Journalistin Vesna Goldsworthy wirft in ihrem Buch *Inventing Ruritania* ein Licht darauf, wie die Balkanländer von außen konstruiert werden, und auch darauf, wie allmählich eine durch die englische Literatur des 19. Jahrhunderts definierte balkanische Identität entstand und sich im Zuge des vergangenen Jahrhunderts tief eingeschrieben hat: Diese „narrative Kolonialisierung" habe bereits im frühen 19. Jahrhundert mit Lord Byron (1788–1824)[35], der ein Griechenlandbild fern jeglicher Realität gezeichnet hätte, begonnen und sei in bemerkenswertem Gegensatz zu den ökonomischen Inte-

35 George Gordon Noel Byron (1788–1824), englischer Dichter, der das Griechentum verherrlichte und sich ab 1821 führend in der griechischen Aufstandsbewegung gegen die osmanische Herrschaft engagierte.

ressen Großbritanniens in der Region gestanden, da sich Importe und Exporte in einem äußerst geringen Rahmen bewegt hätten (Goldsworthy 1998, IX–X). Britanniens Erfolg in dieser narrativen Kolonialisierung sei weitaus größer gewesen als die diesbezüglichen Anstrengungen der anderen europäischen Großmächte (Russland, Frankreich, Deutschland und Italien), obwohl diese im Unterschied zu Großbritannien zeitweise Teile des Balkans besetzt hielten. Verglichen mit realem Kolonialismus scheint dieser narrative Kolonialismus ein unschuldiger Vorgang gewesen zu sein. Der Balkan hätte die einzigartige Möglichkeit einer metaphorischen „Kolonialisierung" eines Teils Europas geboten, da anstatt eines exotischen „Anderen" eine Balkanidentität geschaffen werden konnte, die zwischen europäisch und orientalisch oszilliert. Historisch fiel dies mit dem Entstehen eines riesigen Marktes für Populärliteratur, erster Massenblätter, dem Anwachsen der Genre-Literatur und den Anfängen der Filmindustrie zusammen. Der Balkan diente als Rohmaterial für diese Unterhaltungsindustrie (ebd., 1 f.).

Die bekanntesten Beispiele aus viktorianischer Zeit sind wohl Bram Stokers *Dracula* (1897) und Anthony Hopes fiktives zentraleuropäisches Land *Ruritania* in seinem Roman *The Prisoner of Zenda* (1894); beide Werke wurden wichtig für ein boomendes Verlagswesen an der Wende zum 20. Jahrhundert und später für die Filmindustrie. Von *The Prisoner of Zenda* wurden Hunderttausende Exemplare verkauft – lang bevor es Filmversionen gab (ebd., 208). *Dracula* erfuhr die früheste von bislang etwa 200 Verfilmungen durch den bekannten deutschen Stummfilmregisseur Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, A Symphony of Horror,* 1922). Die Liste renommierter Regisseure, die sich des exotischen Stoffes annahmen, reicht bis Werner Herzogs *Nosferatu, Phantom der Macht* (1979) und Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (1992) (Protić 2010, 24 f.). In der Zwischenkriegszeit waren Orient-Express-Mordgeschichten (der Orient-Express hatte 1883 seinen Betrieb aufgenommen) sehr populär – etwa Graham Greenes *Stamboul Train* (1932) oder Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1934). Durch die ideologische Konfrontation im Kalten Krieg und das Hochziehen des Eisernen Vorhangs verlor dieses Genre an Interesse (Goldsworthy 1998, 101 ff.).

Auf eine andere Facette dieses Balkanismusdiskurses machten Bakić-Hayden und Hayden bereits zu Beginn der 1990er-Jahre aufmerksam, indem sie auf einen latenten diskursiven Orientalismus im südöstlichen Europa selbst hinwiesen, und zwar in der Wahrnehmung der Völker mit einer orientalisch-osmanischen Vergangenheit durch die nordjugoslawischen Völker mit ihrer habsburgischen Vergangenheit: Die Verbreitungsgebiete von Orthodoxie, einer „Balkanmentalität" und eines balkanischen „Primitivismus" würden sich überlappen. Sie bezeichnen diesen Vorgang als sich „einnistende" Orientalismen, die jede Kultur südlich

oder östlich von ihnen als primitiv und konservativ ansehen. Diese Tendenz sei vor allem Ende der 1980er-Jahre stark zu verspüren gewesen, als sich die Krisen in Jugoslawien zuspitzten und die orientalistische Rhetorik Balkanisch-Sein und Europäisch-Sein in einen starken Gegensatz rückte. Ein „eigentliches" Europa wurde von jenen Teilen des Kontinents unter ehemals osmanischer Herrschaft abgesondert (Bakić-Hayden & Hayden 1992, 3–15).

Der Umstand, dass Slowenien (2004) sowie Bulgarien und Rumänien (2007) EU-Mitglieder wurden bzw. in den Jahren zuvor bereits Aufnahmeperspektiven hatten, veränderte den Balkandiskurs nicht maßgeblich. Die Länder ohne baldige EU-Beitrittsperspektive – die ehemaligen jugoslawischen Republiken und der Kosovo (ausgenommen Slowenien) sowie Albanien – wurden von der EU als geächteter Länderkomplex unter der Bezeichnung „Westbalkan" zusammengefasst. Dieser würde zwar der europäischen Zivilisation angehören, hätte aber noch viel Arbeit vor sich, bis er als europäisch anerkannt werden könne. Diese Länder an der europäischen Peripherie benötigten noch eine Zeit lang die Führung und Aufsicht Europas und würden – so Tanja Petrović kritisch – die ideale Arena für die Herausbildung eines neuen „europäischen Orientalismus" bilden (Petrović 2009, 25).

Im Unterschied zum Nahen Osten gehörte das südöstliche Europa nicht zu den bevorzugten Urlaubsdestinationen der sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts abzeichnenden Frühform des späteren Massentourismus, sodass seine von außen kommende visuelle Repräsentation und Perzeption vorerst vergleichsweise limitiert blieb. Für britische Touristen und Touristinnen hatte die Region, die Stätten des klassischen Griechenlands ausgenommen, im 19. Jahrhundert wenig zu bieten. Der Verfasser einer Geschichte Roms, Thomas Arnold (1795–1842), fasste seine Eindrücke über die adriatische Ostküste folgendermaßen zusammen: „Einer jener unglückseligen Teile der Welt, die, obwohl in unmittelbarem Kontakt mit der Zivilisation stehend, fortwährend barbarisch blieben" (zit. nach Jezernik 2007, 12). Britische Touristen und Touristinnen produzierten erst ab Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts farbenfrohe Beschreibungen von Teilen des späteren Jugoslawien. Erste Anzeichen eines kommerziellen Tourismus sind in den 1890er-Jahren mit dem kroatischen Kurort Opatija / Abbazia als Destination für den europäischen Elitetourismus zu identifizieren. Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert begann sich der Tourismus entlang der kroatisch-dalmatinischen Küste zu entwickeln. So etwa wurde Dubrovnik / Ragusa in den britischen Reiseführern für einen längeren Aufenthalt anempfohlen (Walton 2010, xiii f.).

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft, Edward Said (1935–2003), gilt unbestritten als der große Analytiker des Orientalismusdiskurses: Im Unterschied zu den US-Amerikanern würden Engländer

und Franzosen – weniger die Deutschen, Russen, Spanier, Portugiesen, Italiener und Schweizer – eine lange Tradition orientalistischer Repräsentation aufweisen. Der Orient grenze nicht nur an Europa; er sei auch der Ort dessen berühmtester, reichster und ältester Kolonien, die Quelle seiner Zivilisation und der am häufigsten wiederkehrenden Vorstellung vom Anderen. Darüber hinaus fungierte der geografisch schwer zu fassende Orient als eine kontrastierende Vorstellung zu Europa (oder zum Westen allgemein), obwohl er integraler Bestandteil der europäischen materiellen Zivilisations- und Kulturgeschichte sei (Said 2003, 1–5).

Unter Orientalismus versteht Said verschiedene miteinander in Zusammenhang stehende Phänomene. Dazu gehörten zwei Kernelemente:

1. Orientalismus als Denkkategorie, die eine ontologische und erkenntnismäßige Unterscheidung zwischen „Orient" und „Okzident" mache. Zahlreiche Schriftsteller, Philosophen, Politologen, Ökonomen und imperiale Administratoren hätten diese grundsätzliche Unterscheidung von Ost und West internalisiert und zum Ausgangspunkt für ihre Theorien, Texte und Analysen des Orients, seiner Bevölkerung, Gebräuche, seines „Geistes" und seines „Schicksals" gewählt.
2. Ab dem späten 18. Jahrhundert könne Orientalismus als Unterfangen erachtet werden, das in Lehre, Unterricht und Literatur westliche Dominanz und Autorität über die Region ausübe. Ohne den Orientalismus als Diskurs zu verstehen, könnte man auch nicht die enormen Anstrengungen Europas begreifen, durch welche der Orient ideologisch, politisch, gesellschaftlich, militärisch, wissenschaftlich und symbolhaft produziert worden sei. Niemand hätte es sich mehr leisten können, über den Orient nicht in einer bestimmten Art und Weise zu sprechen und zu schreiben. Hinsichtlich des Orients hätte die Gedankenfreiheit aufgehört. Die europäische Kultur, besonders jedoch die französische und englische, habe dadurch an Stärke und Identität gewonnen, indem sie sich gegenüber dem Orient absetzte (ebd.).

„Orient" und „Okzident" würden nicht per se existieren, so Said, sondern seien erfunden worden. Wie der Westen, so sei auch der Orient ein Gedanke, der seine Geschichte und Tradition des Denkens aufweise sowie eine Symbolik und ein Vokabular, das ihm Realität und Gegenwart im und für den Westen verliehen hätte. Er bezieht sich in seinen Überlegungen in erster Linie auf die Literatur und analysiert die moderne westliche Herrschaft des 19. und 20. Jahrhunderts auf der Grundlage des Romans, da dieser eine große Bedeutung für die Herausbildung imperialer Einstellungen, Referenzen und Erfahrungen gehabt habe. Daraus folge nicht, dass einzig der Roman für die Konstruktion von Imaginationen

entscheidend war, aber er konstituiere jenes ästhetische Objekt, welches für die expandierenden Kolonialgesellschaften Frankreichs und Englands entscheidend gewesen sei (ebd.).

Said wendet sich explizit gegen die offensichtlich unterentwickelte Fähigkeit der meisten Humanwissenschaftler und -innen, eine Verbindung zwischen Machtverhältnissen einerseits und Literatur, Dichtung und Philosophie andererseits herzustellen. Schriftsteller wären allzu gerne bereit gewesen, sich auf die „Minderwertigkeit" der Region, die von ihren Regierungen vorformuliert worden wäre, einzulassen; Englands imperiale Rolle sei dabei zweifellos die bedeutendste gewesen (ebd., 14–17). Direkten Kolonialismus gäbe es mittlerweile nicht mehr; der Imperialismus lebe jedoch in Form einer bestimmten kulturellen Formensprache ebenso weiter wie in „spezifisch politischen, ideologischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Praktiken" (ebd., 44).

Kritiker und Kritikerinnen meinen, Said sehe die imperialen Einflüsse zu eindimensional. Hegemonie bliebe nie unwidersprochen. Sie durchlaufe einen Zyklus von Nachahmung, Revision, Subversion und Zurückweisung, in dem auch die Objekte kolonialer und imperialistischer Unterdrückung Akteure seien. Auf diese Weise werde koloniale Macht verstärkt, verändert, infrage gestellt und transformiert. Gegenhegemoniale Kräfte fänden sich sowohl unter den dominanten als auch unter den untergeordneten Kräften. Hegemoniale Stereotype könnten zwar von den Kolonisierten übernommen werden, sie könnten sich aber auch gegen die Imperialherrschaft wenden (MacKenzie 1995, 12). Auf diesen Aspekt wird im dritten Unterkapitel zurückzukommen sein.

Der Orientalismus weist eine wesentlich längere Geschichte als der Balkanismus auf, und er zeichnet sich im Unterschied zu Saids literaturhistorischer Argumentation vor allem auch durch eine visuelle Komponente aus. Vor dem Hintergrund des Ausgreifens des Osmanischen Reichs in Richtung Zentraleuropa ist bereits ab dem 16. Jahrhundert eine europäische Faszination des „unbekannten Orients" in Form der sogenannten „Turquerie" in Kunst, Architektur, Mode und Musik festzustellen. Da Frankreich ein Bündnis mit dem Reich eingegangen war, zeigte sich dieser Proto-Orientalismus insbesondere in Paris, wo sich Damen der hohen Gesellschaft etwa in türkischer Kleidung malen ließen. Im 17. Jahrhundert wurden orientalische Erzählungen wie *Tausendundeine Nacht* übersetzt, die westliche Schriftsteller inspirieren sollten. Wesire, schwarze Eunuchen und wunderschöne Frauen wurden zu Ingredienzien orientalischer Rollenbesetzungen in Geschichten über Liebe, Lust und Leidenschaft. Im 18. Jahrhundert sprang diese Haltung auch auf das Musikschaffen über. Italienische Komponisten schrieben zahlreiche Opern über orientalische Themen. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden

auch in anderen Ländern Opern und andere Musiken durch den Orient inspiriert. Georg Friedrich Händels Oper *Tamerlano* etwa basiert auf der Konfliktgeschichte zwischen dem mongolischen Heerführer Tirmur Lenk (Tamerlan) und dem osmanischen Sultan Beyazıd I. im 14. Jahrhundert. Das bekannteste Musikbeispiel ist wohl Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* (Özendes 1999, 9–31).

Der Orientalismus prägte auch die französische Malerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts entscheidend mit. Die orientalistischen Maler waren so zahlreich, dass sich ein eigenes Genre herausbildete. Seine Themen waren Jagd-, Schlacht- und erotische Haremsszenen, Sklavenmärkte, türkische Bäder, Tänzerinnen, Wüstenleben von Beduinen oder Muslime beim Gebet. Europäische Maler dieses Genres interessierten sich für Accessoires wie Turban und andere orientalische Kleidungsstücke, Seide, Wasserpfeifen, Teppiche und nackte Haremsfrauen (ebd.). In den Arbeiten von Delacroix, Ingres und Gérôme wurde eine exzessive und dekadente Sexualität mit arabischen Motiven in Zusammenhang gebracht. Modernistische Maler des 20. Jahrhunderts wie etwa Matisse lehnten zwar den Realismus ab, verwendeten aber orientalisierende Motive in Form eines ästhetisierten, femininen Orients weiter. Der Orientalismus des 19. Jahrhunderts sollte in weiterer Folge die Repräsentationsleistung auch anderer Medien wie die der Fotografie beeinflussen (Dadi 2007, 547).

Dieser stets präsente historisierende Exotismus in Literatur, Musik und Malerei war ein wesentlicher Faktor, der das fotografische Interesse am Orient im 19. Jahrhundert stimulierte. Maler benutzten zunehmend Fotografien als Vorlagen (Nassar 1997, 26–30), sodass sich zwischen Malerei und Fotografie speziell ab den 1860er-Jahren, als die fotografische Massenproduktion in guter Qualität einsetzte, eine starke Wechselwirkung herausbildete (Perez 1988, 66–74). Die exotisierende Wirkung der westlichen Orient- und Balkanfotografie war jedoch stärker als die der Malerei, weil sie versprach, die Regionen so zu präsentieren, wie sie angeblich wirklich waren.

Die ersten Fotoplatten außerhalb Europas wurden nicht zufälligerweise im Nahen Osten belichtet, der sich aufgrund seiner potenziellen kolonialen Bedeutung regen Interesses erfreute. Die Fotografie war in der Lage, die imperialistische und kolonialistische Rhetorik von Wissen, Macht und Kategorisierungsfähigkeit zu essenzialisieren (Hight & Sampson 2004, 10). Die theoretische Beschäftigung damit schlägt sich etwa in einigen Untersuchungen von Pinney nieder, der das Verhältnis von ethnografischer Fotografie und Kolonialismus am Beispiel Indiens analysierte (Pinney 2004). Erdogdu (2004) analysierte den kolonialen fotografischen Blick Großbritanniens auf das Osmanische Reich, der in die Überzeugung eingebettet

war, dass die angelsächsisch-protestantische und industrialisierte Welt dazu aufgerufen sei, über die restlichen Völker der Welt zu dominieren. Im Kontext von Evolutionstheorien, Kolonialismus und Imperialismus forderten die fotografischen Handbücher dazu auf, „Typen" zu modellieren – etwa in Form von dramatischen Lichteffekten, die den Charakter des fotografierten Subjekts, das zumeist nicht in einem prosperierenden, sondern in einem ökonomisch und sozial absteigenden Zweig der osmanischen Gesellschaft situiert war, entsprechend betonten (ebd.).

Dieser fotografische Blick auf die Region, der auch für Frankreich maßgeblich war, muss in dem Kontext gesehen werden, dass im Jahr 1839 bereits eine größere französische Gemeinschaft in Ägypten, die den Reformherrscher Muhammad ʿAli in ökonomischen, landwirtschaftlichen und militärischen Fragen beriet und wichtige Verwaltungspositionen einnahm, präsent war. Bereits 1835 war die erste ständige Dampfschifffahrtsverbindung zwischen Marseille und Alexandria eingerichtet worden (ebd., 15–31). Die außenpolitische und kulturelle Orientierung Istanbuls an Frankreich ließ Reiseerzählungen, Gedichte und Prosawerke orientalistischen Inhalts entstehen. Auch die Musik wurde weiterhin orientalistisch beeinflusst. Giuseppe Verdi schrieb seine Oper *Aida* anlässlich der Eröffnung des Suezkanals; sie wurde allerdings erst zwei Jahre danach uraufgeführt (1871). Orientalisierende Innenausstattung, turbanartige Kopfbekleidung für Frauen, orientalischer Tabak und Zigaretten, Opium und Haschisch galten als schick. Männliche Fantasie wurde durch berühmte historische Verführerinnen wie Isis, Kleopatra und Salome angeregt. Der Mythos des Harems und die angeblich besonderen sexuellen Fähigkeiten der Orientalinnen sollten erotische Vorstellungen stimulieren. Die besten Pariser Bordelle offerierten Jüdinnen und schwarze Nubierinnen in traditioneller Kleidung (ebd., 32–35).

Diese Beispiele für westliche Blickweisen auf den Balkan und den Nahen Osten verweisen auf ein Paradoxon, das in der gesamten Balkanismus- und Orientalismusdebatte selten thematisiert wird. Es besteht darin, dass es keinen analogen Okzidentalismus gibt. Haben sich Intellektuelle und Reisende aus den Regionen Kleineurasiens denn nicht mit westlichen Ländern beschäftigt, sie nicht bereist und Bilder von ihnen erzeugt? Wie im 10. Kapitel noch ausgeführt werden wird, ist eine Spielart von abwertendem Okzidentalismus in der Orthodoxie zu verorten, die allerdings nicht auf Reiseerlebnissen, sondern auf der jahrhundertelangen Auseinandersetzung mit dem westlichen Papsttum beruhte. Weshalb also dieses lange Schweigen über den Westen? War es Ignoranz, Passivität oder einfach mangelnde Neugier?

Der Salzburger Soziologe Justin Stagl analysiert in seinem Buch *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800* (Stagl 2002), wie im frühneuzeitlichen

Westen Europas Neugier und Reisen zu Mitteln der Kultivierung des Individuums aufstiegen. Seine These ist, dass im Westen Europas Vorformen der empirischen Sozialforschung in dieser Epoche „in einem höheren Maße systematisiert, als dies je zuvor oder in einer außereuropäischen Kultur der Fall gewesen war“ (ebd., 10), gewesen seien. Dieses Interesse, das sich auf die gesamte Menschheit ausdehnte, habe die Grundlage für die Verwissenschaftlichung der Neugier in Form der Völker- und Volkskunde, der Politikwissenschaft, Nationalökonomie und Soziologie gebildet, was Max Weber später als „okzidentalen Rationalisierungsprozess“ bezeichnen sollte. Ab dem 14. Jahrhundert habe sich ein Mentalitätswandel zugunsten der Neugier eingestellt, menschliches Wissen sei als erweiterungs- und verbesserungswert eingestuft worden und habe das „Zeitalter der Entdeckungen“ eingeleitet (ebd., 73; Daston 2002, 157). Führten die Reisen anfänglich hauptsächlich an die Peripherien des europäischen Kontinents, wurden ab dem 17./18. Jahrhundert Überseereisen häufiger, was das Reisen von einer persönlichkeitsbildenden Kunst hin zum Forschungsinteresse verschob. Wissensdurst trat etwa ab 1800 gegenüber der Selbstvervollkommnung des Reisenden in den Vordergrund (ebd., 110 ff.). Ein knappes halbes Jahrhundert später bekamen die Forschungsreisenden die Fotokamera als faszinierendes Instrument der Dokumentation in die Hand.

Obwohl die Expansionsrichtungen islamischer Reiche auch gegen christliche Länder gerichtet waren, zeigten Muslime anscheinend bemerkenswert wenig Interesse an der Welt der Christenheit. Nach mittelalterlicher Auffassung bildeten die islamischen Länder den Mittelpunkt der Welt, der zudem beinahe alle Zentren der alten Zivilisationen umfasste (Lewis 1983, 66 f.); alle jenseits gelegenen Gebiete waren von wenig Interesse. Diese Grundhaltung sei auch für das Osmanische Reich bis in das späte 18. Jahrhundert festzustellen. Man sammelte zwar über Mittelsmänner eifrig Informationen über die benachbarten europäisch-christlichen Mächte (Ágoston 2007; Barbarics-Hermanik in Druck), aber ihre Länder zu bereisen galt für gläubige Muslime nicht als erstrebenswert. Dazu kam, dass die arabische Schrift als heilig galt. Sich mit den Schriftzeichen nicht islamischer Völker auseinanderzusetzen, konnte als nicht gottgefällig interpretiert werden. Nicht islamische Sprachen beherrschten angeblich nur jene, die zum Islam konvertiert waren (Lewis 1983, 70, 80).

Vor diesem Hintergrund sollte es daher nicht verwundern, dass die Anfänge des Tourismus Menschen aus dem Westen in den Osten führte und nicht umgekehrt. Der Brite Thomas Cook hatte 1841 mit seinen organisierten Schiffstouren in den Nahen Osten begonnen, die ab 1869 auch weniger Bemittelten eine komfortable Tour ermöglichten (Howe 2005, 408). Die Standardroute für Fotoreisende führte von den alten Stätten Süditaliens und Siziliens nach Athen, vielleicht

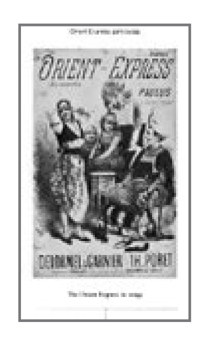


Bild 42: Werbung für den Orient-Express



Bild 43: Istanbul, Galata-Straße (1900)

nach Korinth, dann nach Ägypten, Syrien, ins Heilige Land und endete gewöhnlich in Istanbul. Die „Hamburg-American Packet Company“, die von Hamburger Kaufleuten und Schiffsbesitzern 1847 gegründet worden war, fusionierte sich 1857 mit dem „German Lloyd“ und organisierte ab 1885 eigene Dampfschifffahrtstouren ins Mittelmeer. Überlandtouren wurden möglich, als der Orient-Express von Paris nach Istanbul 1883 seine Tätigkeit teilweise aufnehmen konnte und die Hotels und Cafés des schicken Istanbuler Viertels Pera mit westeuropäischen Touristen und Touristinnen füllte. Ab 1889 konnte der Express durchgehend von Paris nach Istanbul geführt werden und fuhr jeden Dienstag und Freitag von Paris und jeden Mittwoch und Samstag von Istanbul ab (Xanthakis 1988, 23; Özendes 1999, 33–48).

Zusammenfassend können wir feststellen, dass sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die öffentlichen Diskurse über den Nahen Osten und den Balkan zu verdichten begannen. Dies hatte verschiedene Ursachen, wie beispielsweise die politischen Krisen in Zusammenhang mit dem Osmanischen Reich, welche die europäischen Mächte zu politischen und militärischen Interventionen herausforderten, der aufkommende Massentourismus zu den heiligen Orten des Christentums und den klassischen Stätten der Antike sowie das zunehmende Interesse der Universitäten an der arabischen Sprache und dem Islam. Dies alles regte Menschen im Westen zur Produktion von Bildern über den Orient und den Balkan an, also über das kulturell scheinbar Andere, Exotische und Erotische. Speziell „der Orient“ wurde auf diese Weise kommerziell verwertbar. Die Theoretiker und Theoretikerinnen der Balkanismus- und Orientalismuskonzepte ließen sich hauptsächlich von schriftlichen Quellenkorpora leiten (Literatur, Journalismus, Reiseliteratur und Wissenschaft). Es ist davon auszugehen, dass für diese Produktion von imaginären Bildern Fotografien zumindest ebenso wichtig waren wie Texte. Dies umso mehr, als die Fotokamera im Verlauf der oben skizzierten Prozesse erfunden wurde. Dieser Gedanke soll im nächsten Unterkapitel weiterverfolgt werden.

Hegemoniale Fotodiskurse

Als sich Reisende der Fotografie bedienen konnten, waren bestimmte Balkan- und Orientbilder im Westen teilweise bereits diskursiv festgelegt. Die reisenden und vor Ort arbeitenden Fotografen hatten keine Scheu, sich dieser Vor-Bilder zu bedienen und sie kommerziell oder wissenschaftlich zu verwerten. Sie wussten, wonach sie suchten, und fanden es auch. Da es kaum ein einheimisches Käuferpotenzial gab, war das kommerzielle Geschäft mit der Fotografie an den Tourismus, die Tourismusstandorte und an die Nachfrage in den Heimatländern gebunden. Ausländische wie einheimische Fotografen mussten sich, wollten sie wirtschaftlich überleben, den westlichen visuellen Ausrichtungen beugen. Auf diese Weise entstand ein von außen inspirierter Fotodiskurs, der erst nach vielen Jahrzehnten durchbrochen werden konnte.

Bevor wir zur Tätigkeit von Reisenden und kommerziell aktiven Fotografen kommen, muss auf ein wichtiges Genre wissenschaftlich-hegemonialer Fotodiskurse hingewiesen werden – die physische Anthropologie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, für welche die Fotografie ein willkommenes Mittel des physiognomischen Vergleichs darstellte. Die physische Ausrichtung der Anthropologie dieser Zeit suchte unter anderem nach den Ursprüngen der menschlichen Spezies. Diese erfolgte durch die Abgrenzung und Herausarbeitung menschlicher Unterschiede, also im Verfahren der Taxonomie. Der Körper in seiner sichtbaren Struktur bot die Möglichkeit zur Ordnung und Klassifikation sowie zu moralischen und kulturellen Taxonomien, die auf den Beobachter und die Beobachterin zurückwirkten. Die Rolle der Fotografie bestand in der Herstellung vermeintlich objektiver wissenschaftlicher Beweisführung und wurde somit Teil des Taxonomiediskurses. Für diese Zwecke wurden Vorder- und Profilansichten aufgenommen; vor allem der Schädelvergleich diente der Herausarbeitung von Unterschieden. Die Fotografien sollten für sich selbst sprechen und Typenbildung ermöglichen (Edwards 2003, 335–341).

Fotografie und Anthropologie wurden dadurch zu zwei sich gegenseitig stützenden Verfahren. Erstere befand sich am Schnittpunkt zwischen anthropologischen und extern-taxonomischen Diskursen des 19. Jahrhunderts und spielte in den sich darüber entfaltenden wissenschaftlichen wie außerwissenschaftlichen Debatten als ein scheinbar objektiver Mechanismus der Wahrheitsfindung eine wichtige Rolle. Auch die aufstrebende Kriminologie bediente sich eines ähnlichen Vergleichsverfahrens, indem sie kriminelle „Täterprofile“ zu kategorisieren und zu speichern begann (Becker 2002).

Die nur unter günstigen Bedingungen einsetzbare taxonomische Methode wurde für den Nahen Osten und den Balkan seltener angewendet als für Afrika,

Indien und andere Teile Asiens. Aufgrund der Widerstände, die den an Schädeln interessierten Rassenkundlern entgegengesetzt wurden, griff man häufig auf Insassen von Haftanstalten und Soldaten zurück. 1916 unternahm beispielsweise der junge österreichische Ethnograf Arthur Haberlandt (1889–1964) im Auftrag des k.k. Ministeriums für Kultur und Unterricht im Sommer 1916 eine ethnografische Forschungsreise in die von habsburgischen Truppen besetzten Gebiete Albaniens, Montenegros und Serbiens. Er erhielt die Gelegenheit, unter den albanischen Freiwilligen-Bataillonen in Shkodra und Kruja mit ihren zahlreichen Albanern aus dem Hochland Messungen und Beobachtungen durchzuführen (Haberlandt & Lebzelter 1919, 123–135).

Nordalbanien war aufgrund seiner Abgeschiedenheit ein beliebtes Tätigkeitsfeld der Rassenanthropologie, da man sich erhoffte, hier die „dinarische Rasse" in besonders reiner Form vorzufinden, wenngleich bereits Haberlandt und Lebzelter „eine Vielgestaltigkeit der Typen" innerhalb des Rassentyps konstatieren mussten. Etliche Jahre später war der US-amerikanische Anthropologe Carleton Coon ebenfalls in dieser Region mit ähnlicher Zielsetzung unterwegs. Er und sein Team vermaßen 1929/30 1.102 Köpfe. Seine Schlussfolgerung war jener der beiden Österreicher nicht unähnlich: Der Gebirgs-Gege[36] sei ein Dinaride des klassischen Typs, wenngleich Körpergröße und -stärke sowie die Größe und Form des Kranialbogens eine weite Bandbreite aufweisen würden. Die größte Uniformität stellte er in Brust- und Gesichtsform, in Dimensionen und Morphologie der Nase, in der Haarform und in der Pigmentierung fest (Coon 1950, 99).

Diese Art des Forschens erschließt eine interessante Parallele zwischen hegemonialem Taxonomiediskurs und dem weiter unten ausgeführten dominierenden Fotodiskurs, die europäische Machtabstufungen widerspiegelt. In Bulgarien oder in Serbien hatte sich knapp vor dem Ersten Weltkrieg bzw. in der Zwischenkriegszeit eine von der deutschen Forschung inspirierte physische Anthropologie entwickelt, die zwar beachtliche Aktivitäten entwickelte, allerdings von der internationalen akademischen Gemeinschaft weitgehend ignoriert wurde (Promitzer 2010).

Österreich-Ungarn engagierte sich aufgrund der geografischen Nähe und seines politischen Interesses in der Erforschung der Balkangebiete (Marchetti 2010), wozu von Anfang an auch die Anthropologie (Berner 2010) und die Fotografie gehörten. Dabei wurde zweifellos Pionierarbeit geleistet. So etwa beginnt die Geschichte der Fotografie in Albanien und auf dem südwestlichen Balkan mit Josef Székely (1838–1901), einem jungen Wiener Berufsfotografen, der von der Balkan-

36 Gegen – die Bevölkerung Nord- und Zentralalbaniens.

kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften eingeladen worden war, zusammen mit dem Diplomaten und Archäologen Johann Georg von Hahn (1811–1869)[37] 1863 an einer Balkanexpedition teilzunehmen. Seine 50 Fotografien gehören zu den frühesten, die in Albanien, Kosovo und Makedonien angefertigt wurden (Elsie 2007, 9–21).

Bedingt durch die Auflösung der Monarchie verebbte das offizielle Interesse der 1918 neu gegründeten Republik Österreich am Balkan in der Zwischenkriegszeit schlagartig. Nun waren nur mehr einzelne Studienprojekte möglich. Hugo Bernatzik, Professor am Wiener Institut für Völkerkunde, war einer der wenigen, welche die Tradition der Balkanfotografie weiterführten. 1929 zog er mit „Klepperzelt, Faltboot und Zeiß-Ikon-Apparaten" aus, „um das seltsame Land mit seinen tapferen Bewohnern gründlich kennenzulernen". Das „seltsame Land" war Albanien. Er brachte von seiner Reise beeindruckende Fotos mit, von denen er einen kleinen Teil publizieren konnte (Bernatzik 1930, 7).

Auch aus anderen europäischen Ländern wurden in der Zwischenkriegszeit Balkanreisen unternommen, deren Berichte, aber auch Fotosammlungen, welche die Reisen mehr oder weniger ausführlich dokumentierten und „Europas bequemes Vorurteil" (Todorova) bestätigten, von beeindruckenden Landschaften und gastfreundlichen Menschen, die allerdings für den Fortschritt nicht taugten, zeugen. Die kurze Balkanreise des Schweizers Iwan E. Hugentobler (1886–1972) ist es wert, hervorgehoben zu werden, da es in der Zwischenkriegszeit wenige Schweizer gab, die Interesse an der Region hatten, und weil seine Reisefotografien aus der breiten Masse hervorragen. Der durch seine Pferdezeichnungen bekannt gewordene Hugentobler reiste 1936 mit zwei Freunden in einem Ford V8 in 24 Tagen von der Schweiz durch Jugoslawien, Albanien, Griechenland, Bulgarien, Rumänien und die Tschechoslowakei. Er fotografierte mit einer Leica III – der damals modernsten Kamera – und beschrieb jede einzelne Fotografie (Maissen 2006, 7–13). Seine Fotos dokumentieren eine vorindustrielle Wirtschaft und Gesellschaft sowie eine weitgehend ländliche Welt. Beinahe alle seiner Fotos haben mit Landwirtschaft und Viehzucht sowie mit patriarchalen Bezügen zu tun: Die Landwirtschaft war sehr primitiv; Lasten und Zugtätigkeiten wurden von Eseln, Ochsen und Pferden bewältigt. Lediglich in Siebenbürgen hielt er eine dampfmaschinengetriebene Dreschmaschine fest. Die einzige Industriefotografie stammt von einer Erdölförderanlage in Rumänien. In Sofia fotografierte er die Straßenbahn. Autos sind in seinen Bildern nicht auszunehmen; ein einziges Mal kommt ein Zug ins Bild. Er hielt sicher das für ihn Außergewöhnliche fest, erzeugte je-

37 Er gilt mit seinen dreibändigen „Albanesischen Studien" (1854) als der Begründer der Albanologie.

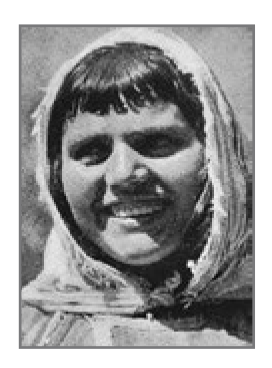



Bild 44: Hugo Bernatzik: „Albanische Gebirgsbäuerin dinarisch-alpiner Rassenmischung aus der Gegend von Shingjon. Typisch ist die uralte Fransenfrisur" (1929)

Bild 45: Hugo Bernatzik „Eine junge Teilnehmerin am orthodoxen Kirchenfest in Shingjon, die sich um keinen Preis photographieren lassen wollte und auf den Balkon floh. Die Aufnahme gelang trotzdem mit Hilfe des Teletessars" (1929)

doch kein exotisches und inszeniertes Gesamtbild. Die von ihm aufgenommenen Szenen wirken daher lebendig und ungekünstelt (Boškovska 2006, 20).

Visuelle Balkanrepräsentationen durch Ausländer und Ausländerinnen aus der Periode des Sozialismus mit Breitenwirkung waren selten, da die Bevölkerung im Westen sich zwar für einen romantischen, nicht jedoch für einen sozialistischen Balkan interessierte. Auch die offizielle Selbstrepräsentation in ihrer sozialistischen Ästhetik wirkte auf das westliche Publikum wenig beeindruckend. Jugoslawien stellte in mancherlei Hinsicht eine Ausnahme dar, da sich hier einerseits eine rege Filmindustrie entfalten konnte, deren Produkte auch im Westen großen Widerhall fanden; andererseits war es westlichen Reisenden und Wissenschaftlern möglich, sich relativ frei fotografisch zu betätigen.

Außenperspektivische cineastische Repräsentationen des Balkans waren und sind von dem, was Todorova als „Balkanismus" bezeichnen würde, gekennzeichnet: Exotisierung, Mehrdeutigkeit (Europa und dennoch nicht Europa), Armut und Elend auf der einen und kulturelle Einzigartigkeit auf der anderen Seite. Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Außenrepräsentation häufig über Attribute wie Ethnozentrismus, Mythologie, Populismus, Barbarei und Apokalypse geschieht. Bereits bestehende Stereotype werden kritiklos übernommen (Daković 2001; Daković 2008, 227–229). Dies trifft insbesondere auf den bereits erwähnten Roman *The Prisoner of Zenda* zu, von dem es drei Leinwandversionen gibt: 1937 durch John Cromwell, 1952 durch Richard Thorpe und 1979 durch Richard Quine (Daković 2001).

Die cineastische Repräsentation des Balkans ist in erster Linie eine krisenorientierte. Eine Reihe von Produktionen kann dem Genre des „Pulverfasses Balkan" zugeordnet werden – so etwa einige Filme zum Attentat von Sarajevo 1914, wie

Ultimatum (1938) von Robert Wiene und Robert Siodmac. Eine Reihe von Filmen handelt vom Zweiten Weltkrieg, vom Partisanenkampf gegen die Deutschen sowie von Bürgerkrieg und sozialistischer Revolution. In den 1990er-Jahren ließen sich durch Kriegsfilme, speziell zum Thema Bosnien-Herzegowina, wieder kommerzielle Erfolge einfahren (Daković 2001). Der dominierende fotografische bzw. visuelle Balkandiskurs speist sich vor allem aus politischen Krisen, exotischen Figuren, einer Ästhetik des Rückständigen und Kraftvoll-Primitiven – alles Elemente, derer sich der Balkanfilm in seiner Eigenrepräsentation auch bediente.

Die visuelle Repräsentation des Nahen Ostens weicht in einigen Aspekten von der balkanischen ab. Was die Fotografie in orientalistischer Hinsicht anlangt, so verknüpfen sich die Geschichte der Fotografie sowie wissenschaftliches und imperialistisches Interesse (Bate 2003, 115). Dies zeigt sich insbesondere am Beispiel Jerusalems. Das Interesse für die fotografische Repräsentation der Stadt wurde aus kolonialem, wissenschaftlichem und einem wiedererwachten Interesse an biblischen Studien gespeist. Bereits kurz nach der Präsentation der ersten Daguerre-Kamera kamen, wie erwähnt, die ersten Fotografen in Palästina an. Das Heilige Land war eine der ersten Regionen der Welt, in der fotografiert wurde. Jerusalem wurde zu einem der populärsten Fotomotive Europas. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren etwa 250 Fotografen in Palästina tätig (Nassar 1997, 25–36; Khatib 2003, 231–237). Von diesen waren 40 Prozent französischer und knapp 20 Prozent englischer Herkunft; nur etwa fünf Prozent kamen aus Deutschland und Österreich-Ungarn[38] (Perez 1988, 74–80).

Viele der Fotografen wurden von Unterrichts- und Kultusministerien, wissenschaftlichen und archäologischen Verbänden oder religiösen Vereinigungen nach Jerusalem entsandt. Sie verfolgten bestimmte Muster hinsichtlich der Themen, des Stils, der Orte und der Techniken: Die Abbildungen religiöser Orte überwiegen; die lokale Bevölkerung scheint kaum auf, und wenn, dann als lebender Beweis biblischen Erbes. Der Umstand, dass kaum Einheimische visuell repräsentiert wurden, lag daran, dass sich einerseits Juden und Muslime nicht fotografieren lassen wollten und dass andererseits die palästinensische Bevölkerung nicht dem orientalistischen Klischee entsprach (Nassar 1997, 25–36).

Zu jenen, die auf ihrer Fotoreise auch in Jerusalem Station machten, gehörten Maxime Du Camp und Francis Frith. Die Reise des Schriftstellers und Journalisten Du Camp (1822–1894), die er zusammen mit seinem Schriftstellerkollegen Gustave Flaubert (1821–1880) unternahm, ist bemerkenswert, weil Ersterer das

38 Kurzbiografien aller ausländischen Fotografen, die im Nahen Osten tätig waren, siehe bei Perez 1988, 124–233.

technisch gereifte fotografische Verfahren erstmals zu dokumentarischen Zwecken einsetzte. Ihre von der französischen Regierung in Auftrag gegebene Reise (1849–51) führte sie nach Ägypten, Palästina, Libanon und Syrien (Vavpotić 2008, 31 f.) und wurde anschließend in mehreren Fotobänden publiziert. Francis Frith (1822–1898) war einer von Englands bekanntesten Fotografen der 1850er- und 1860er-Jahre. Er unternahm drei Fotoreisen nach Ägypten (1856, 1857/58) sowie ins Heilige Land und belichtete im Zuge dessen ungefähr 500 Fotoplatten. 1858/59 wurden seine bewunderten Werke in ganz England ausgestellt. Er war sicher einer der innovativsten ausländischen Fotografen im Nahen Osten und bemühte sich trotz eines stark kommerziellen Zugangs, realitätsgebundene Fotos herzustellen (Nickel 2004, 10 f.; Vavpotić 2008, 40–45).

In den 1850er-/1860er-Jahren kam es insofern zu einer Wende, als die Fotopionierreisen von der kommerziellen Fotografie für Orienttouristen abgelöst wurden. Ab den späten 1850er-Jahren siedelten sich an den beliebtesten Reisezielen Berufsfotografen an und eröffneten Studios in Kairo, Alexandria, Istanbul (Pera), Beirut oder Jerusalem. Zur Kommerzialisierung der Fotografie trug der Pariser Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) wesentlich bei, der das Fotoformat potenziell zum Massenmedium weiterentwickelte. Seine Carte-de-visite-Formate von 6 × 9 erlaubten eine optimale Ausnutzung des Negativmaterials. Durch die Verkleinerung konnten auf einem Negativ mehrere Aufnahmen belichtet werden, wodurch die Herstellungs- und Verkaufskosten reduziert werden konnten. Berufsfotografen stellten Musteralben zusammen, aus denen der Tourist oder die Touristin auswählen konnte; solche lagen z. B. auf Nil-Dampfschiffen (Vavpotić 2008, 67–73) oder in den Fotostudios auf.

Das Bild vom Orient bzw. die Bildsprache hing auch mit einer weiteren Technikentwicklung in der Fotografie zusammen. Die auf dem Positivbild beruhende Daguerreotypie war für die Postkartenproduktion nicht geeignet. Die Bildschärfe der Daguerreotypie und die erforderliche lange Belichtungszeit eigneten sich vor allem für menschenlose Dokumentationsfotos, nicht jedoch für relativ schnelle Bilder. Die Kalotypie (Negativ-Positiv-Verfahren) wurde wegen ihrer leichteren Handhabbarkeit, unbegrenzten Reproduktionsfähigkeit und kürzeren Belichtungszeit von der Mitte der 1850er-Jahre bis zur Mitte der 1860er-Jahre zur bevorzugten Methode des reisenden Fotografen. Sie zeichnete sich durch diverse Brauntöne aus und wurde häufig koloriert und mitunter übermalend bearbeitet (Richter 2010, 195). Aufgrund ihrer Unschärfe waren die Kalotypien zur Auseinandersetzung mit Licht und Schatten gezwungen, und so entstanden „impressionistische“ Bilder. Das empfindlichere Papiernegativ erlaubte das Fotografieren von Menschen und Landschaften mit Menschen.



Bild 46: Roger Fenton mit seiner mobilen Dunkelkammer während des Krimkrieges (1855)

Für orientalisierende Bilder war die Kalotypie besser als jede der bis dahin bekannten Techniken geeignet. Fotografen wie Roger Fenton (1819–1869) erkannten dies und richteten Studios für Genreszenen ein. Der bekannte Krimkriegfotograf produzierte 1858 in seinem Londoner Studio die orientalische Fotoserie „Orientalist Suite". In 51 Fotos stellte er Szenen des „orientalischen" Privatlebens fantasievoll nach, die er 1860 in London ausstellte. Diese Studiofotos wurden für Fotografen im Nahen Osten beispielgebend, die nun auch begannen, Genres zu inszenieren. Beliebte Motive waren „der Wasserträger", „die Tänzerin", „der Musiker", der „Barbier" oder „der Verkäufer". Der Unterschied zur westlichen industriellen Welt musste deutlich zum Ausdruck kommen (Perez 1988, 100–119; Vavpotić 2008, 79–88). Daraus lässt sich schließen, dass eine bestimmte Methode und bestimmte Genres des Orientbilds vom Westen in den Nahen Osten transferiert wurden, um von dort als „genuine" Aufnahmen an westliche Touristen und Touristinnen verkauft zu werden.

Eine weitere Innovation, die Fotopostkarte, sollte aufgrund ihrer weiten Verbreitung eine große Rolle für die Rezeption des Orients im Westen spielen. Die Idee der Postkarte hatte der habsburgische Beamte Dr. Emmanuel Herrmann; sie sollte ein bestimmtes Format aufweisen, attraktiv sein und durch ihre massenhafte Versendung Einnahmen für den Staat ermöglichen. 1869 begann Österreich-Ungarn mit der Einführung der Postkarte; viele andere Länder folgten (Wehbe

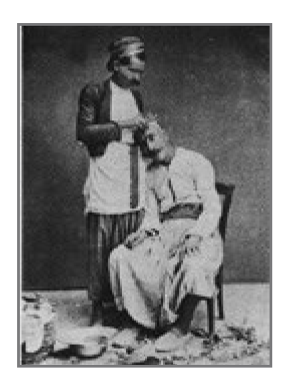


Bild 47: Maison Bonfils: Straßenbarbier (1880er-Jahre)



Bild 48: Maison Bonfils: Der Brotverkäufer (1870er-Jahre)

2006). In den Fotostudios des Nahen Ostens und des Balkans wurden Tausende von Postkarten zur Vermarktung erzeugt. Postkarten waren effizienter als Erzählungen und reduzierten das Andere zu visuellen Klischees. Der Westen konstruierte sich seinen Orient und seinen Balkan; Postkarten wurden außerdem zu einem machtvollen Medium in der Hand der europäischen Großmächte, die wichtige Ereignisse in diesen Regionen festhielten und eine spätere koloniale Präsenz legitimieren sollten (Burns 2004, 256–273).

Viele der frühen Fotografien bzw. Postkartenfotos mussten in Studios angefertigt werden. Dies hatte einerseits mit der noch unausgereiften fotografischen Technik zu tun, andererseits konnten weibliche Aktfotos nur im Studio geschossen werden. Es war relativ einfach, Straßenszenen oder Landschaften zu fotografieren; es war jedoch schwierig, Nahaufnahmen von Menschen zu bekommen. Die inszenierte Studioaufnahme sollte suggerieren, dass es sich um ein Abbild der Realität außerhalb des Studios handelte. Die Fotostudios dienten als theatralisches Setting, in dem eine namenlose indigene Bevölkerung repräsentiert und in irreführenden Untertiteln nach Ethnie, Stamm und gelegentlich nach Klassenzugehörigkeit kategorisiert wurde. Vielfach wurden Menschen fotografiert, deren Identität von den Fotografen nicht geklärt werden konnte (Graham-Brown 1988, 39 f.; Al-Ani 2003, 90–94).

Für Touristen, Seeleute und Soldaten waren insbesondere erotische Fotos im billigen Postkartenformat interessant. Verglichen mit den orientalistischen Malereien der großen Meister waren diese Studiofotografien banal. Sie hatten allerdings den Vorteil, dass sie im Unterschied zur Malerei ein Abbild der Realität zu sein schienen. Zu den Klassikern zählten kolorierte Bilder vom „Harem“, von der „weißen Herrin mit ihrem schwarzen Sklaven“, dem „jungen Mädchen aus der Wüste“ oder der „jungen Kabylen-Frau“ (Graham-Brown 1988, 44, 90–94).



Bild 49: Maison Bonfils: Arabische Musiker (1870er-Jahre)

Für das Porträtieren und Fotografieren von unbekleideten Frauen wurden vielfach Prostituierte bezahlt. Standen den Fotografen keine einheimischen Frauen zur Verfügung, steckten sie einfach westliche Touristinnen in orientalische Kleider. Selbst Männer mussten für Frauenfotos herhalten, und mitunter wurden sogar Blinde angeheuert (Özendes 1999, 160–168).

Auf den eingangs skizzierten wissenschaftlichen Aspekt der hegemonialen Fotodiskurse zurückkommend, muss festgehalten werden, dass nicht nur Fotografen kommerzielle Interessen verfolgten, die sich gut mit Orientalismus und Balkanismus vereinbaren ließen, sondern auch Staatsverwaltungen. Die massenhafte Versendung von Postkarten war in fiskalischer Hinsicht lukrativ. Die osmanische Verwaltung verbot lediglich die Herstellung und Versendung von Postkarten mit religiösen Objekten und Inhalten, generierte jedoch über den Postkartenversand gute Einkünfte, ebenso wie die Nachfolgestaaten auf dem Balkan und die Kolonialmächte im postosmanischen Nahen Osten. Die kolonialen Administratoren sahen in der Fotografie zudem ein hervorragendes Mittel der Herrschaftsfestigung. Sie ließen Archive zu relevanten Themen des zeitgenössischen Lebens anlegen und Ethnografen und Anthropologinnen für sich arbeiten, um sich einen Überblick über die Geschichte und Kultur der einzelnen Kolonialgebiete zu verschaffen.



Bild 50: Abdullah Frères: Weibliches Modell (1885)



Bild 51: Alban: Junge Frau in Kairo (1945)

Die Bevölkerungen wurden entlang von Kolonialinteressen klassifiziert; Wissenschaft und Fotografie verschmolzen zu einem hegemonialen Diskurs, der kolonialen Interessen folgte und dem zu entziehen sich als sehr schwer herausstellen sollte. Dies soll anhand von zwei Beispielen erläutert werden: dem Kategorisieren und Ordnen fremder Kulturen anhand von Fotografien, ohne jemals die Originalschauplätze gesehen zu haben, und den Weltausstellungen.

Postkarten, Fotobücher und -sammlungen ermöglichten ein *travelling light,* also eine gedankliche Reise, ohne jemals dort gewesen zu sein – in einer Zeit, in der sich die europäischen Mächte die Kolonien verstärkt unter sich aufteilten, in der die Globalisierung rasch zunahm und in der durch die neuen Verkehrs- und Kommunikationsmittel (Eisenbahn und Telegrafie) die Welt rascher zusammenwuchs als jemals zuvor. Der mobile visuelle Informationsträger in Form der Fotografie war dieser Epoche angemessen. In dieser Phase der hoch kapitalistischen Entwicklung wurde das Bild zum „mimetischen Kapital". Ähnlich wie das Kapital in immer entfernteren Weltgegenden zu zirkulieren anfing, begannen Bilder über diese fernen Regionen zu kursieren. Diejenigen, die Kapital und Bilder besaßen, unterwarfen sich die Welt – im eigentlichen und im übertragenen Sinne (Osborne 2000, 11f.). Die wenigsten, die im 19. Jahrhundert diese Bilder konsumierten, hatten die Originalschauplätze selbst besucht. Die Reisefotografien wirkten bestätigend auf sie zurück. Die Angehörigen einer Kolonialmacht konnten sich mit dem globalen System, das sie mitgeschaffen hatten, identifizieren. Die Fotos bestätigten den Sinn ihrer Investitionen und die damit erzielten Errungenschaften. Sie ermöglichten den weltweiten Vergleich, das Kategorisieren und Essenzialisieren – unter der Leselampe im trauten Heim. Die Bilder bestätigten, alles richtig gemacht zu haben (ebd., 52–58).

In den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts wurde die Welt nicht nur im übertragenen Sinn zur Bühne. Für die Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 etwa wurde eine mittelalterliche Kairoer Straße „originalgetreu" nachgebildet. Die Organisatoren ließen sie – im Unterschied zur ordentlichen Ausrichtung der übrigen

Ausstellungsteile – sorgfältig chaotisch nach Art eines Basars anlegen; als Orientalen verkleidete Franzosen verkauften ägyptische Waren. Um die Originaltreue der Ausstellung noch zu steigern, waren fünfzig ägyptische Esel samt Treibern, Sattlern, Hufschmieden und Stallburschen importiert worden. Auch eine Moschee hatte man errichtet, allerdings nur die Fassade – im Inneren war ein Kaffeehaus eingerichtet worden, wo junge Mädchen und Derwische tanzten. Eine ägyptische Delegation, die zum 8. Internationalen Orientalistenkongress nach Stockholm unterwegs war und in Paris für knapp drei Wochen Station machte, war irritiert bis angewidert und blieb aus Protest der Ausstellung fern (Mitchell 2002, 148 f.).

In den ersten, ab dem frühen 19. Jahrhundert publizierten Reisebeschreibungen in arabischer Sprache brachten die Reisenden ihr Staunen über die ungewöhnliche Neugier in westeuropäischen Ländern zum Ausdruck. Ihnen fiel in Paris des Weiteren die Tendenz auf, fremde Länder und Orte in Szene zu setzen. Die arabischen Reisenden wurden nicht satt, die ihrer Ansicht nach merkwürdigen Besucherscharen, die nachgebildeten Modelle von Orten und Gebäuden sowie die Repräsentationsmaschinerie von Ausstellungen, Theatern und Museen zu beschreiben; die Europäer und Europäerinnen würden die Welt als einzige Ausstellung auffassen. Diese Blickweise war ihnen völlig fremd (ebd., 152–155).

Das Absurde oder zumindest Widersprüchliche war, so Timothy Mitchell, dass die Westeuropäer diese Gewohnheit, die Welt als Ausstellung zu sehen, in den Nahen Osten mitbrachten und den „Orient“ als Bild begriffen. Gleichzeitig erlebten sie auf ihren Reisen die scheinbare Realität, die sie schon von den Ausstellungen her kannten. Sie waren tatsächlich der Auffassung, dass sie vom Abbild in der Ausstellung zum Original übergingen. Die meisten Reisenden kamen mit im Geist bereits fest gefügten Bildern und suchten sie dann vor Ort aufzufinden. Sie selektierten dementsprechend, fotografierten die Originalobjekte und zeigten ihrem Publikum, zurückgekehrt, den „wahren Orient“, der ihnen in Wirklichkeit bereits in Paris oder London vorkonstruiert worden war. Sie waren beinahe verzweifelt, wenn sie aufgrund widriger Umstände ein Bild so, wie sie es sich vorgenommen hatten, nicht anfertigen konnten, und die Einheimischen waren darüber erstaunt, dass die Europäer alles, was sie sahen, auch fotografieren wollten (ebd., 170 f.) – sie selber hatten ein solches Bedürfnis nicht.

Widerstand und Eigenrepräsentation

Der Balkan und der Nahe Osten waren solchen hegemonialen Diskursen der visuellen Repräsentation lange Zeit scheinbar wehrlos ausgesetzt, wenngleich ein-

zelne Versuche, diese zu brechen, nicht unterschätzt werden sollten. Aber waren die Diskursobjekte wirklich daran interessiert, Gegendiskurse zu inszenieren und eine visuelle Eigenrepräsentation in Gang zu setzen? Wie es scheint, waren sie es nicht. Die visuell-symbolische Repräsentation von Macht und Herrschaft, von Unterordnung und Ohnmacht war in einer Region, deren Bewohner und Bewohnerinnen den neuen Bildern indifferent oder sehr skeptisch gegenüberstanden, noch nicht wichtig genug, um darin einen Vorteil zu erblicken. Erst das kemalistische Herrschaftsmodell in der Türkei, die Etablierung von sozialistischen Herrschaftssystemen auf dem Balkan sowie der Aufbau von postkolonialen Regimes im Nahen Osten verfolgten eine visuelle Ästhetik, die als genuin bezeichnet werden kann, wenn auch als eine ideologisch oder modernistisch *top-down* geleitete.

Die einheimischen Eliten reagierten nicht nur passiv auf die von außen kommenden visuellen Impulse. Die Fotografie war nicht nur ausschließlich eine Technik der westlichen Kolonialherrschaft, sondern wurde auch von den indigenen Eliten zur Herrschaftsstabilisierung genutzt. Vom Gebrauch der Postkarte und des Films durch spätosmanische Sultane und Balkandynastien war bereits weiter oben die Rede. Des Weiteren habe ich festgestellt, dass die westliche Moderne nirgendwo unverändert übernommen wurde, dass sich also einzelne Akteure und Akteurinnen aktiv in den Amalgamisierungsprozess von westlicher und regionaler Moderne einschalteten. Es ist daher sinnvoll, den Blick auf den gebrochenen Einfluss der westlichen Moderne und auf „Widerstandsprojekte" zu lenken (Hackforth-Jones & Roberts 2005, 2–6). Es gibt tatsächlich einige Hinweise für solche.

Widerstand manifestierte sich nicht nur in den Fotoalben Sultan Abdülhamids, auf die weiter unten eingegangen wird, sondern auch etwa in den Tagebüchern von ausländischen Malerinnen, die Zugang zum Sultansharem erhielten und um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Erlaubnis, dort zu arbeiten. Dazu gehört die bereits erwähnte englische Amateurmalerin Mary A. Walker. Aus ihren Aufzeichnungen lässt sich ein Prozess des Aushandelns zwischen der Malerin und den porträtsitzenden Haremsfrauen erschließen. Letztere intervenierten immer wieder in die Absichten der Malerin, um sicherzustellen, dass sie den islamischen Moralvorstellungen entsprechend und nicht den Absichten der orientalistischen Malerin entsprechend dargestellt wurden (Roberts 2002, 190 f.). Daraus lässt sich ableiten, dass es in bestimmten Situationen zu Hybridisierungen unterschiedlicher visueller Wertvorstellungen kommen konnte, wenn eine gleichberechtigte Auseinandersetzung darüber stattfand.

Widerspruch gegen die westlichen Orientklischees wurde jedoch nicht nur von Porträtierten, sondern auch von osmanischen Malern, wie etwa dem bereits erwähnten Osman Hamdi, geübt. An der Pariser orientalistischen Schule ausgebil-





Bild 52: Mittelschüler in Diyarbakır, Studio Sebah & Joaillier (zw. 1888 und 1893), Abdülhamid-Album

Bild 53: Schülerinnen der Aşiret-Schule, Abdullah Frères (1892/93), Abdülhamid-Album

det, widersetzte er sich etwa in seinen „Szenen aus dem Orient" dem gängigen Mainstream. Seine Männer und Frauen in ihrer farbenfrohen Kleidung zeigen keine Spur von der Unterwürfigkeit und Passivität, die ihnen von europäischen Malern zugeordnet wurden. Sein Repertoire zeigt Frauen in eleganter und modischer Kleidung, frei in der Öffentlichkeit auftretend und mitunter mit Männern interagierend; seine Frauendarstellungen im privaten Raum haben nichts von dem erregenden Haremsblick, der so typisch für die französische Orientmalerei war (Çelik 2002, 22 f.).

Die Fotoalben Sultan Abdülhamids II. könnten ebenfalls in diese Richtung gedeutet werden. Als deklarierter Anhänger der Fotografie, der auch selber fotografierte, lancierte er den Versuch, den von außen produzierten Bildern eine eigene Bildrhetorik und selbst inszenierte Bildinhalte entgegenzusetzen, die, würde man sie nicht in einer kolonialismuskritischen Perspektive interpretieren, als plumpe Rechtfertigungsideologie der eigenen Herrschaft interpretiert werden könnten. Er ließ 1893 auf der Weltausstellung in Chicago eine Serie von 51 Fotoalben präsentieren und schenkte sie anschließend der Library of Congress; im folgenden Jahr übergab er ein weiteres Set der British Library. Viele der von osmanischen Fotografen angefertigten Bilder beziehen sich auf Istanbul und die dort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von oben eingeführten Reform- und Modernisie-

rungsprojekte: Ausbildungsstätten für Frauen, Schulen für Mädchen, Kasernen und andere militärische Institutionen sowie erste Industrieanlagen. Beurteilt man das Osmanische Reich ausschließlich auf der Grundlage dieser Fotosammlung, entsteht der Eindruck eines modernen und fortschrittlichen europäischen Staats, der nichts mit den gängigen westlichen Vorstellungen vom „kranken Mann am Bosporus“ gemein hatte (Çelik 2002, 25–31; Bohrer 2005, 132).

Diese Fotografien waren kaum von den ästhetischen Konventionen, die für Fotos europäischen Zuschnitts üblich waren, beeinflusst. Sie zeigten das moderne Osmanische Reich aus einer imperialen, antikolonialen Perspektive und sollten durch die bewusste oder unbewusste Ausblendung der Alltagsrealität nicht verletzend wirken. Die Bilder zeigen kein Bestreben, bestimmte Effekte etwa durch Licht zu kreieren; sie wirken flach und unfokussiert. Vorder- und Hintergrund haben dieselbe Bedeutung, und die abgebildeten Menschen lassen wenig individuellen Gesichtsausdruck erkennen (Bohrer 2005, 132).

Interessant sind auch die Vorbereitungsarbeiten für ein zweites Fotoprojekt, das insgesamt 36.000 Fotos in 911 Alben (die sogenannten *Yıldız*-Alben aus dem späten 19. Jahrhundert) umfasste. Unter ihnen befindet sich keine einzige Fotografie Sultan Abdülhamids, da er grundsätzlich alle Glasplatten und Kopien seiner Fotos vernichten ließ (Anordnung vom 26.12.1880). Unter den Fotografien befinden sich jedoch Bilder beinahe aller Sultane vor ihm, beginnend mit dem Begründer der Dynastie, Osman I., wobei es sich um die Ablichtung von Gemälden des Künstlers Konstantin von Kapıdağ handelt, die von Sultan Selim III. (1789–1807) in Auftrag gegeben worden waren. Die Fotos zeigen außerdem viele Stadtansichten, unter anderen auch von Mekka und Medina. Abdülhamid ließ auch die meisten seiner Beamten fotografieren. Er wollte sich als Grundlage für zukünftige Entscheidungen ein Bild über sein Reich und seine Beamten machen. In der Sammlung befinden sich außerdem Fotos über China, Japan, Zentralasien, Russland, Indien, Europa und Nordamerika. Die meisten Fotos wurden von Absolventen der Fotografieklassen der Kaiserlichen Ingenieurschule angefertigt. Angeblich hat der Sultan selbst auch Fotos zur Sammlung beigesteuert (Dördünçü 2006, 9–16).

Die Präsentation des Staats in seiner modernen und aufgeschlossenen Form wurde später von der türkischen Republik unter Atatürk weiterverfolgt. Abdülhamids Alben waren primär auf Außenwirkung gerichtet, Atatürks Visualisierungspolitik verfolgte zusätzlich noch einen stark nach innen gerichteten Modernisierungsaspekt. 1933 war das Generaldirektorat für das Pressewesen, das vom Außen- in das Innenministerium verschoben wurde, reorganisiert worden. Das Ziel war, die Fotografie zu popularisieren und eine moderne Türkei zu repräsen-

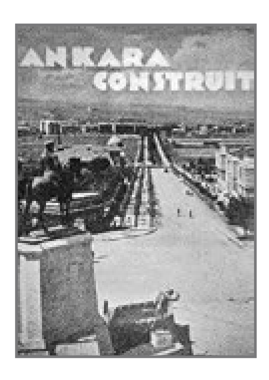




Bild 54: Blick auf einen neuen modernen Straßenzug in Ankara (1930er-Jahre)

Bild 55: Nelly: Tänzerin Nikolska im Parthenon (1929)

tieren. Der junge Österreicher Othmar Pferschy (1898–1984), auf den weiter unten noch einmal zurückzukommen sein wird, sollte im Regierungsauftrag überall im Land fotografieren. Er machte binnen zweier Jahre 16.000 Fotos, welche den Hauptbestand des Fotoarchivs des Direktorats bilden sollten und der Regierung für offizielle Publikationen dienten. 1936 wurde ein Teil der Fotos erstmals in Ankara dem heimischen Publikum gezeigt. Die Hauptthemen waren: das Land und sein kultureller Reichtum, sein industrieller Aufschwung, der Aufbau Ankaras als moderne Hauptstadt sowie die Repräsentation des aufstrebenden türkischen Volkes und die von Traditionen befreite Frau (Batuman 2008, 99–104).

Die Balkanländer waren im Allgemeinen bestrebt, sich als europäisch darzustellen. Eine offizielle Visualisierungspolitik, wie sie die kemalistische Türkei verfolgte, ist jedoch – die sozialistische Periode ausgenommen – nicht festzustellen. Ein gutes Beispiel dafür ist Griechenland zwischen den beiden Weltkriegen, wo individuellen fotografischen Akteuren und Akteurinnen größere Bedeutung zukam. Wie interpretierte und repräsentierte die griechische Fotografie das eigene Land mit seiner langen Geschichte, und in welchem Ausmaß hat der Westen diese Eigenrepräsentation mitbestimmt? Eine kritische Antwort geht in die Richtung eines von westlichen Impulsen geleiteten und internalisierten „kulturellen Kolonialismus" (Panayotopoulos 2009, 181–194).

Die fotografische Arbeit der bedeutendsten griechischen Fotografin der Zwischenkriegszeit, Nelly (1899–1998, eigentl. Elly Souyoutzoglou-Seraidari mit türkischem Familienhintergrund), fügt sich sehr gut in diese Kulturkolonialismustheorie. Nelly war von 1920 bis 1925 in Dresden fotografisch ausgebildet worden und in ihrer ästhetischen Ausrichtung einer Leni Riefenstahl ähnlich. Sie nahm das vom Westen produzierte Image Griechenlands als Wiege Europas auf, was mit der damaligen sozialen Realität in starkem Kontrast stand; gleichzeitig übernahm auch die neue griechische Mittelklasse diese Konstruktion als erwünschtes

Bild. In ihren berühmten Parthenon-Fotografien (1925–1929) erzeugte oder verstärkte sie ein Griechenlandbild, das der westlichen Imagination entsprach – ein Griechenland der klassischen Zeit, das in der Moderne weiterlebte (ebd.).

Das westliche Interesse an Griechenland war in der Zeit der Aufklärung entstanden, und so fand die klassische Antike Eingang in die gymnasialen und universitären Curricula. Die frühen Griechenlandreisenden produzierten ein Bild, das selektiv die Altertümer und historischen Stätten wahrnahm und die Betrachter und Betrachterinnen darauf vorbereitete, wie sie Griechenland sehen sollten. Dies war ein Bild, das allerdings nicht mit der zwischenkriegszeitlichen Realität in Einklang zu bringen war. Wo immer die Einheimischen sich hinwandten, sie erkannten in der Gegenwart nicht den Widerschein der klassischen Antike, sondern das, was sie vermutlich verabscheuten und was sie nicht sehen wollten, nämlich das alltägliche Chaos. Nach einer gewissen Zeit schafften es die griechischen Fotografen und Fotografinnen, diesen westlichen Blick in ihre eigene Realität zu integrieren, obwohl im Westen selber dieser Blick schon längst wieder im Niedergang begriffen bzw. außer Mode gekommen war (ebd.).

Im krassen Unterschied zum westeuropäischen fotografischen Orientalismus und zu Nellys unbekleideten Frauenfiguren auf dem Parthenon waren Frauenfotos aufgrund der vorherrschenden moralischen Auffassungen im Alltagsgebrauch Grenzen gesetzt. Frauen aus den höheren Schichten, züchtig gekleidet, konnten für Familienfotografien zugelassen werden; Frauen aus den unteren Schichten ließen sich bezahlen, um sich für kommerzielle Zwecke fotografieren zu lassen. In den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war es keineswegs mehr unüblich, dass Fotografien in den säkular orientierten muslimischen und jüdischen Elitefamilien zirkulierten. Dies trifft jedoch nicht auf die konservativeren Mittel- und Unterschichten zu, und die Einschränkungen für die weibliche Fotografie währten im Allgemeinen länger (Graham-Brown 1988, 60–65).

Es wäre aufschlussreich, mehr über die Frauenfotografie zu erfahren und auch der Frage nachzugehen, welche Handlungsfelder sich für Frauen über die Fotografie ergaben. Frauen – davon ist auszugehen – waren vielen Einschränkungen hinsichtlich der Fotografie ausgesetzt. Viele wurden von männlichen Familienmitgliedern daran gehindert, fotografiert zu werden; manche durften sich nur mit Gesichtsschleier fotografieren lassen. Die geringe Frauenpräsenz auf Bildern hatte auch damit zu tun, dass die Fotostudios beinahe ausschließlich von Männern geführt wurden und Frauen sich im Studio relativ intimen Männerblicken aussetzen mussten. Unter den Bedingungen der vorherrschenden patriarchalen Strukturen musste die Fotografie daher für „ehrenhafte“ Frauen wesentlich schwerer zugänglich gewesen sein als für bezahlte Prostituierte. Bis in die 1950er-Jahre scheinen nur

wenige Frauen in den Studios gearbeitet zu haben – und wenn, dann waren sie mit Retuschierungs- und Färbearbeiten im Rahmen eines Familienunternehmens befasst. Wie es scheint, gab es einzelne weibliche Fotografinnen, die in Häuser gingen und fotografierten, damit sich Frauen nicht in das Studio begeben mussten. Im Allgemeinen jedoch waren die Männer die Fotografen, und sie bestimmten die Bedingungen der Fotografie. Im Falle des bereits erwähnten Bonfils-Studios in Beirut war es offenbar so, dass es sich bezahlt machte, dass ab den 1870er-Jahren die Frau des Fotografen für die Frauenfotos zuständig war. Als für die reicheren Schichten in den 1920er- und 1930er-Jahren Handkameras erschwinglich wurden, übernahmen Frauen vielfach das Metier der Familienfotografie. Professionelle Fotografinnen wie Nelly gab es allerdings nur wenige, und man weiß nur wenig über sie (ebd.).

Zumindest ebenso wirksam wie fotografische sind filmische Eigenrepräsentationen, da diese, eine hohe Qualität vorausgesetzt, ein breites internationales Publikum erreichen. Zu den erfolgreichsten und weltweit verbreitetsten Filmen der Region zählt *Zorbas, der Grieche,* der 1964 von Michalis Kakojanaki auf der Grundlage des Romans eines der bedeutendsten griechischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, Nikos Kazantzakis (1883–1957), *Leben und Lebensführung des Alexis Zorbas* (1946), mit Anthony Quinn als Zorbas verfilmt wurde. Diese griechisch-amerikanische Koproduktion gewann drei Oscars, und zwar für die beste Ausstattung, die beste Kameraführung in Schwarz-Weiß und die beste weibliche Nebendarstellerin. Kakojanaki übernahm Regie und Produktion. Er musste die komplexe Struktur des Romans für die filmische Umsetzung vereinfachen. Die bekannteste Sequenz des Films zeigt Zorbas, bis zur totalen Erschöpfung Sirtaki tanzend. Das lebensbejahende Prinzip von Zorbas wird auch durch die bekannte Filmmusik von Mikis Theodorakis akustisch eingefangen (Psoma 2008, 245–253). Die ‚Normalität' des Westens, verkörpert durch seinen US-amerikanischen Auftraggeber, dient als Maßstab für den Grad der Abweichung des Balkans bzw. in diesem Fall Griechenlands von dieser Norm (Iordanova 2001, 58). Wohl keine andere visuelle Repräsentation hat das Griechenlandbild akustisch und visuell im Westen stärker geformt als der Sirtaki tanzende Alexis Zorbas. Der Sirtaki wurde für den Film erfunden und kann im Übrigen auch von wenig geübten Tänzern und Tänzerinnen leicht erlernt werden.

Die politische Wende von 1989–91 führte Griechenland wieder näher an die Balkanländer heran. In visueller Hinsicht wurde dies in einigen Filmen des bekannten griechischen Filmregisseurs Theo Angelopoulos (1935–2012) mit seiner Interpretation der Balkangeschichte und der Balkanidentitäten, die sowohl in ästhetischer als auch in inhaltlicher Hinsicht eine autochthone Leistung darstellt, deutlich. Die Charaktere in seinen Balkanfilmen der 1990er-Jahre sind auf der

Suche nach der verschütteten Balkanidentität. Der Dokumentarfilmemacher in *Der schwebende Schritt des Storches* sucht ein Flüchtlingslager an der griechisch-albanischen Grenze auf, um das Verschwinden eines prominenten Politikers zu untersuchen, dessen Buch den suggestiven Titel *Verzweiflung am Ende des Jahrhunderts* trägt. Der Film dreht sich um unsichtbare Grenzen, die nie überschritten werden können, und um verlorene Menschen, die anderswo leben möchten, aber an den Rändern der Transition, die nie aufhört, gefangen sind (ebd., 101 ff.).

In *Der Blick des Odysseus* kehrt ein gefeierter Filmemacher nach 35 Jahren im Westen in seine Heimat zurück und reist durch den zerrütteten Balkan. Im trostlosen Balkanwinter ist er auf der Suche nach dem verlorenen Filmmaterial, welches angeblich die Fröhlichkeit besserer Zeiten dokumentiert. Der Film vollführt eine nostalgische Rekonstruktion eines friedlichen und farbenfrohen Zusammenlebens am Schnittpunkt von Orient und Okzident (ebd., 63, 101 ff.). Der schreibende Protagonist in *Die Ewigkeit und ein Tag* ist ebenfalls auf der Suche; er versucht rastlos, die verstreuten Erinnerungsstücke vergangenen Glücks zusammenzufügen (ebd., 101 ff.).

Auch das Werk des bekannten bosnischen Filmemachers Emir Kusturica (geboren 1954) ist schwer in übliche Genres bzw. gängige Balkanbilder einzuordnen, da seine Filme der 1990er-Jahre ein ausländisches Publikum anzuziehen imstande sind, ohne jedoch die Rückbindung an das kulturelle Erbe zu verlieren. In *Underground* etwa kreiert er über bestimmte Erzählstrategien Nostalgie. Zu den auffallendsten Elementen seiner Filme zählen seine Inspirationen von den tragikomischen Rändern der Gesellschaft und später (in *Schwarze Katze, weißer Kater* und *Super 8 Stories*) die reine Komödie, in der die Musik von Goran Bregović eine zentrale Rolle spielt (Gočić 2001, 3–99).

In den 1980er-Jahren war in Sarajevo eine *New-primitive*-Bewegung (speziell in der Musik) entstanden, die, indem sie auf das Lokale fokussierte, balkanische Stereotype bewusst übertrieb. Auch Kusturicas „orientalische Bilder" sind stark überzeichnet. Marginalität wurde für ihn zu einer Mission und rückte in das Zentrum seines Werks: Er radikalisiert den Antihelden. Während im Westen Marginalisierte aufgewertet und in die Welt der Normalen aufgenommen werden, weist der „orientalische" Film Kusturicas den extremen Randerscheinungen – geistig Kranken oder Dorfidioten – aufgrund ihrer Andersartigkeit eine spezielle Position in der dörflichen Gemeinschaft zu. Insbesondere die Dorfidioten haben bei Kusturica einen komplexen Charakter. Ihre Träume und Fantasien sichern ihnen einen Platz als Verrückte und verleihen den Filmen etwas Surreales. Der Rom steht paradigmatisch für die an den Rand Gedrängten. Seine religiösen Auffassungen sind transreligiös: hinduistisch, islamisch, christlich und heidnisch. Zwei

seiner Filme (*Zeit der Zigeuner* und *Schwarze Katze, weißer Kater*), die als Höhepunkt seines Schaffens angesehen werden, handeln über sie. Roma-Hochzeiten sind die beste Gelegenheit, deren vergnüglichen Lebensstil darzustellen. Auf ihnen wird gegessen, getrunken und getanzt, als ob es sich um die letzten Tage vor dem Weltuntergang handeln würde. Im Wettbewerb der Ehre geht es darum, mehr Geld für die eigene Hochzeit auszugeben als der Nachbar; der Bräutigam und die Gäste betrinken sich sinnlos (ebd.).

Bei Kusturica wird der Balkan mit Vergnügen, Krisen und paradoxen Lebensumständen gleichgesetzt. Er steht für Farbenfrohheit, Freiheit, Temperament, Leidenschaft und Schönheit. Die Balkanmenschen vergnügen sich in einzigartiger Weise an der Musik und erfreuen sich an orgiastischen, dionysischen und offenbar unbegrenzten Feierlichkeiten. Sie können jedoch auch in tiefe Traurigkeit verfallen. Wenn sie zu viel getrunken haben, schießen sie mit Waffen, verschenken ihre hart verdienten irdischen Güter an Musiker und zerschlagen Gläser. Weltschmerz kommt in beinahe allen Kusturica-Filmen zum Ausdruck. Die „primitiven" Aspekte und die Rückständigkeit des Balkans werden bei ihm zum Vorteil und erhalten einen charismatischen Charme. Dies ist das Rezept für die positive Rezeption seiner Filme sowohl im Westen als auch in seiner Heimat (ebd.). Kusturicas Filme stellen somit eine wichtige Alternative zu fiktionalen und nicht fiktionalen stereotypen Repräsentationen des Balkans dar, wenngleich, wie oben angedeutet, die Formensprache zwar originär ist, allerdings bestehen zwischen ihnen und der Außenrepräsentation kaum grundsätzliche Unterschiede.

Zusammenfassend lässt sich aus einem Puzzle von Einzelbeobachtungen die These wagen, dass die Orientalismus- und Balkandiskurse durch die Erfindung der Kamera starke Impulse empfingen, die wirksamer gewesen sein mochten als jene, die von der Literatur, dem Journalismus und der Malerei ausgingen. Die Fotografie zeigte angeblich unverblümt, „wie es wirklich war". Mit der Einführung der billigen Postkarte erhielt das fotografische Bild Massenwirksamkeit. Die Bildproduktion war weder fair noch demokratisch. Sie war lange Zeit an teure Kameras und teures Fotomaterial geknüpft, was die einheimische Bildproduktion behinderte. Das Bild des Balkans und des Orients war und blieb somit ein einseitiges und entsprach westlichen Fantasien, Curricula und Kommerzialisierungsbedingungen. Für diese Situation „den Westen" allein verantwortlich zu machen, ist allerdings zu kurz gegriffen. Es gab auch nicht unwesentliche endogame Entwicklungen, die der westlichen Bildproduktion Widerstand entgegenbrachten oder diese zumindest relativierten.

Die religiösen Bedenken des Islam und des Judentums gegenüber der modernen Bildproduktion waren beträchtlich und konnten erst viele Jahrzehnte nach

der Einführung der Fotografie überwunden werden. Die Fotografie war zudem ein lange Zeit von Männern dominiertes Projekt. Zusammen mit den vorherrschenden patriarchalen Strukturen war dieses dafür verantwortlich, dass Frauen in der sich zögerlich entfaltenden visuellen Kultur strukturell benachteiligt waren. Sie waren als exotische Nackte beim westlichen Publikum sehr begehrt; wenn es allerdings darum ging, die „ehrbare" Frau in das rechte Licht zu rücken, wandte sich dieses Interesse ab.

Beim gegenwärtigen, sehr unzureichenden Stand der Forschung ist es sehr schwierig zu eruieren, wann und in welchen Bereichen sich die Bildproduktion des Balkans und des Nahen Ostens von der westlichen Dominanz zu lösen imstande war. Wie auch das folgende Kapitel belegen wird, sind diesbezüglich eindeutige Zäsuren nicht erkennbar, sondern es sind voneinander unabhängige und hin und wieder auftauchende Projekte des Widerspruchs zu konstatieren. Das „Widerstandsprojekt" Sultan Abdülhamids, der in zahlreichen Fotoalben die gängigen Muster westlicher Blickweisen auf sein Reich konterkarierte, mutet wie ein Einzelfall an, ebenso das skizzierte kemalistische Fotoprojekt des Österreichers Othmar Pferschy. Die durch den Zweiten Weltkrieg neu entstandene geopolitische Situation, die auf dem Balkan den Sozialismus und im Nahen Osten den Postkolonialismus als politische und soziale Projekte hervorbrachte, scheint hinsichtlich visueller Eigenpräsentation auch kein deutlich erkennbarer Einschnitt gewesen zu sein. Der Sozialismus brachte zwar seine eigene Bildästhetik hervor, diese wurde allerdings im Westen wenig enthusiastisch rezipiert. Die Filme des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos und des bosnischen Regisseurs Emir Kusturica sind eklektizistisch gewählte Beispiele für eine emische Sicht des Balkans. Diese Beispiele des Einspruchs gegen die westliche Repräsentationsdominanz sind schwerlich dahin gehend zu interpretieren, dass die beiden Regionen ein Jahrhundert nach dem Auftreten einer ersten Generation an einheimischen Fotografen zu einer eigenständigen und selbstbewussten visuellen Repräsentation gefunden haben. Diese Einschätzung wird durch die im Abschnitt III angestellten Analysen bestätigt werden.

III. VISUELLE KULTUREN IN SEMISÄKULARER ZEIT

7. Kapitel: Bürgerliche Moderne

Wie oben bereits mehrfach betont, bildeten in Kleineurasien die Anfänge einer modernen visuellen Kultur und der sozioökonomischen Moderne kein gemeinsames Projekt. Die Fotografie sowie ab etwa 1900 der Kinofilm, das moderne Theater und die westlich inspirierte Kunst trafen nicht auf ausgereifte bürgerliche Industriegesellschaften, eine ausgebildete Arbeiterklasse und Urbanisierungsprozesse, sondern auf weitgehend bäuerliche, im Nahen Osten auch nomadisch-tribale Gesellschaften, auf weitverbreiteten Analphabetismus und auf tief verankerte patriarchale Strukturen. Die bürgerliche Schicht war schmal und rekrutierte sich in erster Linie aus dem Staatsdienst, aus einer kleinen Gruppe von Unternehmern und Handelstreibenden sowie aus einer Kultur schaffenden Elite. Viele ihrer Angehörigen hatten ihre Ausbildung im westlichen Ausland genossen und waren mit der sich dort rasch entfaltenden modernen visuellen Kultur vertraut.

Juden und Jüdinnen (über die zahlreichen Diasporagemeinden) sowie Christen und Christinnen waren wesentlich stärker Richtung Westen orientiert als Muslime, wenngleich die osmanische und ägyptische Verwaltungs- und Kulturelite im Westen, vor allem in Frankreich, ausgebildet wurde. Dort, wo der Wahhabismus auf der Arabischen Halbinsel religiös-kulturelle Hegemonie ausübt, wird der Akzeptanz einer westlich inspirierten visuellen Kultur weitgehend Widerstand entgegengesetzt. Visuelle Transfers aus dem Westen waren hier die Folge einer durch den internationalen Erdölhandel ausgelösten sozioökonomischen Modernisierung nach dem Zweiten Weltkrieg. Wir haben es also insgesamt mit beträchtlichen Ungleichzeitigkeiten zu tun, die es nicht erlauben, von einer homogenen visuellen Kulturepoche der Moderne zu sprechen.

Da zwischen sozioökonomischer Modernisierung, die in den meisten Ländern Kleineurasiens erst in der Zwischenkriegszeit und verstärkt in den 1950er- und 1960er-Jahren einsetzte, und der Adaption westlicher visueller Kulturelemente kein unmittelbarer Zusammenhang besteht, möchte ich die Periode ab etwa 1900 als „semisäkulare Zeit" bezeichnen. Ich ziehe den Terminus „semisäkular" dem Adjektiv „säkular" vor, da ich der Auffassung bin, dass die weitgehende formale Trennung der staatlichen und religiösen Institutionen auf dem Balkan und in der Türkei nicht auch eine säkulare Gesellschaft zur Folge hat. In noch wesentlich geringerem Ausmaß ist dies in den arabischen Staaten und in Israel der Fall.

Im Folgenden werde ich modellhaft drei Wege der postosmanischen Staatenwelt in diese späte Moderne und die mit ihr mehr oder weniger stark verknüpften Bilderwelten skizzieren. Es handelt sich dabei um drei Varianten, die zwar ein Echo der westlichen Moderne darstellen, sich jedoch aufgrund der Ungleichzeitigkeit und ihrer Kontinuitätsbrüche von dieser unterscheiden. Auf dem Balkan war der Bruch ein zweifacher: Der Weg in die bürgerliche Moderne wurde kurz nach dem Zweiten Weltkrieg vorübergehend vom Experiment der sozialistischen Moderne abgelöst, das 1989–1991 aufgrund seines Misserfolgs abgebrochen werden musste. In der Türkei errichtete Mustafa Kemal Atatürk 1923 eine Art Entwicklungsdiktatur, die zwar 1950 aufgegeben werden musste, von deren Prinzipien die Türkei jedoch heute noch zehrt. Der arabischen Welt bescherte der Westen im Anschluss an den Ersten Weltkrieg Kolonialverwaltungen (in Ägypten bereits zuvor), die im Großen und Ganzen in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Macht wieder abgeben mussten. Die große Frage ist, wie und auf welche Weise sich die Architekten und Architektinnen dieser unterschiedlichen und brüchigen Wege in die Moderne der medialen Werkzeuge bedienten, die ihnen der Westen zur Verfügung stellte.

Balkan

Verglichen mit der Türkei und dem Nahen Osten hatte sich in den Balkanländern in der zweiten Hälfte des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert noch das profilierteste Bürgertum herausbilden können. Griechenland wies aufgrund seines maritimen Handels und seiner ausgeprägten Schifffahrt die umfangreichste bürgerliche Schicht auf, die muslimisch geprägten albanischen und bosnischen Gebiete die kleinste. Die orthodoxe Kirche, die bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Istanbul aus geleitet worden war, teilte sich im Verlauf des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Landes- oder Nationalkirchen auf, die fortan unabhängig von Konstantinopel agierten und im Allgemeinen auch noch heute nationalistisch und antiwestlich ausgerichtet sind. Diese Orientierung an der jeweiligen staatlichen Politik führte dazu, dass die Trennung von kirchlichen und staatlichen Institutionen bis zum Zweiten Weltkrieg eine unvollständige war. In den sozialistischen Ländern wurde eine radikale Trennung vollzogen, nicht jedoch in Griechenland, wo die orthodoxe Kirche verfassungsmäßig den Rang einer Staatskirche hat und im öffentlichen Leben stark verankert ist. In den postsozialistischen Ländern ist es den orthodoxen Kirchen gelungen, an gesellschaftlichem Einfluss zurückzugewinnen.

Charakteristisch für die Periode bis zum Ersten Weltkrieg ist, dass die Balkanhauptstädte ohne industrielles Wachstum entstanden. Sie verdankten ihren Aufschwung ihren nationalstaatlichen, politischen und administrativen Zentralfunktionen. Erst in der Zwischenkriegszeit wirkten sich sozioökonomischer Wandel und Industrialisierung auf geringem Niveau urbanisierend aus, sodass man sie nicht mehr ausschließlich als Beamtenstädte charakterisieren kann. Das Stadtbild und die Formen städtischer Lebensweise verwestlichten sich (Höpken 2006, 67–75) – muslimisch dominierte Hauptstädte wie Tirana oder Sarajevo ausgenommen.

In Griechenland, das 1830 als Königreich konstituiert wurde, nachdem es ein Jahr zuvor seine Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich erlangt hatte, wurde Athen von der bayrischen Verwaltung im neoklassizistischen und neohellenistischen Stil ausgestaltet – die Universität, Akademie, Nationalbibliothek und Kathedrale bildeten die baulichen Leitprojekte; die Akropolis wurde von allen poströmischen Bauten gesäubert (Bastéa 1994). In Serbien und Rumänien – beide Staaten erlangten 1878 ihre formale Unabhängigkeit – waren zuvor bereits Moscheen in christliche Kirchen umgestaltet oder etwa in Warenhäuser umfunktioniert worden. Ähnliches war der Fall, als ein Teil des heutigen Bulgariens im selben Jahr eine Selbstverwaltung unter formeller osmanischer Oberherrschaft zugestanden erhielt (Hartmuth 2008, 701). Wohnviertel und die osmanisch geprägte Stadttopografie mussten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zumindest in formaler Hinsicht Vorbildern „europäischer" Architektur und visueller Kultur weichen. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass diese „Europäisierung", über Istanbul vermittelt, bereits im Rahmen des Osmanischen Reichs ab dem späten 18. Jahrhundert eingesetzt hatte.

Das Modell der kompakten europäischen Stadt an der Wende zum 20. Jahrhundert sah die Übernahme von Elementen wie Rasterplan oder breiten Straßenzügen, die von mehrstöckigen, multifunktionalen Bauten gesäumt wurden, vor. Europäische historistische Architektur, teilweise auch der Jugendstil und der neobyzantinische Sakralbau, ersetzten den osmanischen Provinzialstil. Die strenge Trennung zwischen Geschäfts- und Wohnviertel – eines der Charakteristika der osmanischen Stadt – wurde aufgegeben und ebenso das Gewirr enger Straßen und Gassen im Zentrum, das durch geradlinige Boulevards ersetzt wurde. Öffentliche Gebäude, die auf kein osmanisches Vorbild zurückblicken konnten, entstanden insbesondere in den Hauptstädten: Parlamentsgebäude, Ministerien, öffentliche Bibliotheken, Opernhäuser und Nationaltheater, Museen, Universitäten, Bahnhöfe, Banken, Wohnhäuser und monumentale Kirchen (Hartmuth 2006, 18).

Diese Form von „Europäisierung" stellte, wie dies im Falle Belgrads besonders deutlich hervortritt, keine Revolution dar, sondern wies den Charakter einer



Bild 56: Nationaltheater in Sofia (1912)

Stadterneuerung auf, die sich aufgrund der kargen Finanzen in die Länge ziehen konnte. Während Sofia, das 1879 zur Hauptstadt eines autonomen Fürstentums erhoben wurde, innerhalb von wenigen Jahren einen Regulierungsplan erhielt, der mit dem Umbau ganzer Stadtviertel Hand in Hand ging, konnte man sich in Belgrad, immerhin seit 1830 Hauptstadt eines autonomen Fürstentums, bis zum Ersten Weltkrieg zu keinem systematischen Stadtentwicklungskonzept durchringen (Stojanović 2007, 65 f.). Dies bedeutete jedoch nicht, dass die serbische Hauptstadt um die Wende zum 20. Jahrhundert keine europäische visuelle Handschrift erhalten hätte und die Basare nicht von Boulevards abgelöst worden wären (Mišković 2008).

Sarajevo und Tirana blieben, wie bereits erwähnt, Ausnahmen. Tirana insofern, als die Altstadtstruktur nach der Erhebung des Marktfleckens zur Hauptstadt im Jahre 1920 erhalten blieb, der am Rande ein Regierungsviertel und ein breiter Boulevard hinzugefügt wurden. Bosnien-Herzegowina bzw. Sarajevo, das 1878 von Österreich-Ungarn zur Verwaltung übernommen worden war, bildete in zweierlei Hinsicht eine Ausnahme: Erstens ähnelt seine visuelle Struktur dem Typ der nahöstlichen Kolonialhauptstadt sehr stark, da die traditionellen Stadtviertel in ihrer Struktur unverändert blieben und unmittelbar nördlich davon die neuen Regierungs- und Wohnviertel der österreichisch-ungarischen Verwaltung entstanden. Zweitens wurde so etwas wie ein orientalistischer Baustil entworfen, der sich in einem Eklektizismus von spanischen und nordafrikanischen („maurischen") Elementen äußerte, sich vom osmanischen Baustil abhob, aber dennoch nichts mit dem damals herrschenden neoklassizistischen Stil österreichisch-ungarischer Architekten gemeinsam hatte und zum architektonischen Landesstil weiterentwickelt werden sollte, was allerdings scheiterte (Hartmuth 2006, 19–22;





Bild 57: Plan von Sofia 1878

Bild 58: Plan von Sofia 1907

Hartmuth 2011, 93–98). Dadurch blieb der Altstadtkern in seiner Struktur und den vom Geschäftszentrum abgetrennten Wohnvierteln im balkano-westanatolischen Stil erhalten, wurde jedoch im Bürgerkrieg 1992–1995 schwer in Mitleidenschaft gezogen und wieder aufgebaut. Sarajevo bildet nach wie vor eine visuelle Brücke zwischen zwei untergegangenen Reichen.

Die Stadtplanungen des frühen 20. Jahrhunderts waren durch Gesamtstadtpläne[39] gekennzeichnet. Deren Umsetzung wurde insbesondere bei Stadterweiterungen oder großzügiger Schleifung von Altstadtteilen ermöglicht. Das klassische Mittel war ein auf das Zentrum ausgerichteter Stadtgrundriss in radial-konzentrischer Anlage. Diese Zentralität eignete sich besonders zur Vermittlung der Hauptstadtfunktion. Alle wichtigen Straßen mündeten im Regierungszentrum. Ein weiteres Instrument für eine Gesamtstadtordnung bildete die Rasterplanung. Bulgarien ist das beste Beispiel dafür. Die verwinkelte osmanische Stadtstruktur wurde durch Rastergrundrisse nach westlichem Vorbild ersetzt – etwa in Stara Zagora oder in Sofia. Die Sofioter Altstadt sollte durch die Errichtung neuer Straßen umgestaltet werden. Das orientalische Ambiente wich einem europäischen.

39 Für Gesamtplanungen auf dem Balkan waren verantwortlich: Sofia (1879–1880): Nikolai Kopitkin; Sofia (1911): Johann Peschl; Bukarest (1906): Édouard Redont; Athen (1908–1910): Ludwig Hoffmann; Athen (1914–1918): Thomas Hayton Mawson; Athen (1920): Ernest Hébrard; Belgrad (1912–1913): Alban Chambon; Skopje (1912–1914): Dimitrije T. Leko; Tirana (1924–1925): Armando Brasini (Sonne 2005, 30f.).

Dies drückte sich in erster Linie in der Umgestaltung der Straßen aus. Bereits in den 1860er-Jahren – also noch in osmanischer Zeit – waren schmale Straßen verbreitert und Straßenwindungen begradigt sowie Gas- und Öllaternen angebracht worden. Mitte des Jahrhunderts entstanden öffentliche Gebäude – der neue Konak des Sofioter Kreisvorstehers, Krankenhäuser und Kasernen, moderne Hotels, Schulen und Kirchen sowie Beleuchtungen. De-Osmanisierung und Rezeption der westlichen Moderne (über den Umweg russischer Planer) waren die architektonischen Botschaften nach der politischen Wende von 1878 (Gavrilova 2003, 170–173; Sonne 2005, 14 ff.).

Der öffentliche Platz bildete ein weiteres städtebauliches Element. Im Falle Belgrads nahm der zentrale Platz nach den Plänen des belgischen Architekten Alban Chambon (1847–1928) aus dem Jahr 1913 monarchistische Züge an (Sonne 2005, 16 f.). Die Sichtachse war ein zusätzliches Planungsinstrument. Sie konnte die gesamte Stadt durchziehen. Ein solches urbanes Planungsinstrument wählte das österreichische Architektenteam Rudolf Perco, Erwin Ilz und Erwin Böck für seinen Belgrader Wettbewerbsvorschlag im Jahre 1922. Die Achse führte zum Königsschloss (Sonne 2005, 18 f.), unterstrich also die bestehenden Machtverhältnisse (Gavrilova 2003, 170–173).

Die Erlebnisorte typisch mitteleuropäischer Stadtkultur begannen sich auf die Balkanmetropolen auszuweiten: Es entstanden Theater, Opern, Restaurants, Klubs und andere Geselligkeitsformen, die immer mehr nicht elitäre Kreise miteinbezogen. In der Zwischenkriegszeit verfeinerten sich auch die sozialen Distinktionsmechanismen in puncto Kleidung, das typische städtische Freizeit- und Unterhaltungsangebot jedoch öffnete sich breiteren Schichten. Das Kino etwa, ursprünglich nicht allen zugänglich, wurde zu einer klassenübergreifenden Unterhaltungsform. Über die Konsumenten und Konsumentinnen des kulturellen Angebots ist allerdings wenig bekannt, aber es entstand so etwas wie eine kommerzielle „Vergnügungsindustrie“. Dadurch vertiefte sich die Distanz zu den Provinzstädten, wo es diese Entwicklungen nicht oder nicht derart ausgeprägt gab. Die Präsenz von Frauen in Theatern, auf Bällen und in Kinos verstärkte sich (Höpken 2006, 88–93).

Die staatlich inspirierte visuelle Kultur der Balkanstaaten zwischen den beiden Weltkriegen tendierte zur Betonung von Tradition und Kontinuität. Formen und Motive der Vergangenheit und der Bezug zur Nationalgeschichte wurden unterstrichen (Bartetzky & Dmitrieva 2005, 6). Für die neu entstehenden Staaten ging es darum, auch visuell an die Zeit vor den osmanischen Eroberungen anzuschließen. Diese historische Rückwärtsgewandtheit konnte unter den gegebenen Umständen durchaus als fortschrittlich und als Zeichen der Moderne erachtet werden.

Diese Tendenz zeigte sich etwa in den 1878 unabhängig gewordenen Gebieten Bulgariens. Hier entstanden erste Museen als Visualisierungsorte. Die ersten Ansätze reichen jedoch zeitlich weiter zurück. Erste Museen wurden in Zusammenhang mit Lesevereinen gegründet, etwa 1856 in Svištov eine „Bibliothek mit Museum". 1878 wurde ein erstes nationales Museum unter russischer Patronanz in Sofia eingerichtet und 1892 das Ethnografische Museum gegründet. Laut einer Statistik aus dem Jahr 1929 verzeichnete dieses Museum durchschnittlich immerhin 150 Besucher und Besucherinnen pro Tag (Mishkova 2003, 231–234, 242).

Der im Verlauf des 19. Jahrhunderts aufkommende Nationalismus begann in zunehmendem Maß auch die visuelle Kultur des aufkeimenden Bürgertums im privaten Bereich zu prägen, wie dies etwa für Serbien bzw. die serbische Bevölkerung der Vojvodina gezeigt wurde. So wurde etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den Städten der Vojvodina darüber diskutiert, welche Kleidung den Anhängern der serbischen Nationalbewegung angemessen wäre, um sich einerseits von der „deutschen" Tracht abzusetzen und sich andererseits zur nationalen Bewegung zu bekennen. In diesen Debatten wurde etwa vorgeschlagen, die Kleidung herausragender Persönlichkeiten der mittelalterlichen serbischen Geschichte zum Vorbild zu nehmen, aber interessanterweise auch einen Fes zu tragen. Der Fes wurde so Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Vojvodina, aber auch im eigentlichen Serbien Bestandteil der bürgerlichen Männerkleidung. Die bürgerliche Frau dieser Zeit bevorzugte eine Kombination aus traditionellen osmanischen und „europäischen" Kleidungselementen (Makuljević 2004, 47–51).

Die bürgerliche Architektur und die Ausstattung des Hausinneren wurden ebenfalls von diesem Trend der Nationalisierung der visuellen Kultur erfasst. Während sich noch in den 1840er-Jahren die Tendenz zum Neoklassizismus unter dem Einfluss der deutschen Architekturschule durchgesetzt hatte, vollzog sich Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ausgelöst von einer neuen serbischen Architektengeneration, ein Wandel hin zu einem serbisch-byzantinischen Stil sowohl in öffentlichen als auch privaten Bauten (Kaser 2011a, 261; Makuljević 2004, 52). Auch das Interieur wurde den nationalen Bedürfnissen angepasst, sei es, dass die Ikone auf dem traditionellen Hausaltar durch das Bild eines historischen Nationalhelden ersetzt oder ergänzt wurde, oder sei es, dass der halb öffentliche, halb private Salon durch monumentale Historienmalerei mit Bezügen zur serbischen Geschichte ausgeschmückt wurde. Konnte es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch vorkommen, dass beispielsweise ein Bild des serbischen Fürsten von einem größeren Porträt des habsburgischen Kaisers überragt wurde, hätte dies Ende dieses Jahrhunderts nicht mehr der Fall sein können (Makuljević 2004, 52–55).

In Rumänien bildeten ab 1878 Historizität, Latinität und Orthodoxie die Pfeiler des offiziellen Geschichtsbildes. Die Zugehörigkeit des antiken Dakien zum Römischen Reich (102–275) und die daran geknüpfte Latinisierung der Sprache wurden als entscheidende Phase für die Herausbildung des rumänischen Volkes gesehen. Monumente sollten daher an die Siege des römischen Kaisers Trajan über die Daker (107 n. Chr.) erinnern. Auf der bis 1938 meistverbreiteten Banknote, der 1-Leu-Note, wurde die *Lupa Romana* (die Wölfin mit Romulus und Remus) dargestellt. Das Bronzeoriginal wurde in den 1920er-Jahren mehrfach in Kopien in den wichtigsten Städten aufgestellt. In den im Ersten Weltkrieg neu eroberten Gebieten wurden Kirchen in neubyzantinischem und neurumänischem Stil errichtet (Born 2005, 257ff.). Gleichzeitig wurden der bourgeoise Lebensstil und die imperiale, neoromanische und neogotische Architektur der französischen Hauptstadt nachgeahmt (Roman 2003, 41).

Parallel zu diesen Entwicklungen resultierten, wie oben bereits erwähnt, die beiden Balkankriege 1912/13 sowie der Erste Weltkrieg und die damit in Schwung kommenden Propagandamaschinerien der Krieg führenden Staaten in einer Vorform des Fotojournalismus und der veröffentlichten Fotografie. In Westeuropa hatte sich nach dem Ersten Weltkrieg diese neue Form des Journalismus durchsetzen können. Wochenzeitungen und Magazine wie die *Münchner Illustrierte Presse* (1924 gegründet) oder die kommunistische deutsche *Arbeiter Illustrierte Zeitung* in modernem visuellen Zuschnitt hatten sich bereits in den frühen 1920ern etablieren können (Hägele 2008, 5f.).

Auch in Frankreich wurde die Verbindung eines redaktionellen Beitrags mit einer großflächigen fotografischen Illustration als zunehmend attraktiv empfunden. Die Visualisierung von Information wurde immer wichtiger. Jede Nachricht oder jeder Bericht sollte zumindest auch ein Bild enthalten, wie etwa in der Illustrierten *VU, Journal de la semaine* ab 1928. Von ursprünglich 50.000 Exemplaren konnte die Auflage auf 300.000 im Jahr 1930 gesteigert werden (ebd.). 1936 wurde das US-amerikanische Magazin *Life* gegründet, das als eigentlicher Begründer der modernen Fotoreportage gilt (Todić 1991, 76f.; Briggs & Burke 2009, 194).

Bereits 1925 hatte der Entwicklungschef der deutschen Firma „Leitz“, Oskar Barnack (1879–1936), seine kleine Leica-Kamera, deren Film 36 Kleinbildfotos speichern konnte, auf der Industriemesse in Leipzig präsentiert. Die Leica-Kamera läutete in den 1930er-Jahren eine neue fotografische Ära ein und veränderte den Gebrauch der fotografischen Bilder. Sie wirkten nicht mehr artifiziell, da sie spontan aufgenommen und als visuelles Dokument eingesetzt werden konnten. Dies führte zur Gründung weiterer bedeutender internationaler illustrierter Wochenzeitschriften wie *Look* oder der englischen *Picture Post* (Todić 1993, 82f.). Letz-



Bild 59: Rista Marjanović: Jugoslawische Militärs in der Knez Miloš-Straße (März 1941)

tere wurde 1938 gegründet und zeichnete sich durch ihre beeindruckenden Bilder aus, die den allerhöchsten Standard im britischen Fotojournalismus der damaligen Zeit repräsentierten (Briggs & Burke 2009, 193 f.).

In Serbien gehen die rudimentären Anfänge des Fotojournalismus wohl auf das beginnende 20. Jahrhundert zurück, als die ersten Fotoreportagen im illustrierten Magazin *Nedelja* („Woche“) veröffentlicht wurden (1907). Der Fotojournalismus im Sinne einer Berufssparte und einer Registrierung der Urheberschaft blieb in der Zwischenkriegszeit jedoch völlig unentwickelt. Den Typ des modernen Journalisten verkörperte Aleksandar Aca Simić (1898–1971), einer der bedeutendsten serbischen Fotografen, der ab 1924 als erster Fotoreporter für die serbische Tageszeitung *Politika* arbeitete (Todić 1993, 82 f.). Er war nach der Matura nach Paris gegangen, um Architektur zu studieren. Andere Zeitungen wie *Vreme* oder *Pravda* zogen nach und stellten ebenfalls Fotoreporter an. Insgesamt blieb jedoch bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs dieses Genre selbst auf dem Sektor der Modejournale unbedeutend (Todić 1991, 76 f.).

Auch im griechischen Journalismus der Zwischenkriegszeit blieb die Präsenz des Bildes eher eine Ausnahme. Manolis Megalokonomos war einer der wenigen Fotojournalisten des Landes. 1922 aus Smyrna / Izmir nach Griechenland geflüchtet, begann er 1927 fotografisch zu arbeiten. In diesem Jahr erklomm und fotografierte er als erster griechischer Fotograf den Gipfel des Olymps. Er wurde bald Athener Korrespondent der *Associated Press* und der *Keystone Agencies* und außerdem persönlicher Fotograf von Ministerpräsident Eleftherios Venizelos, den er beinahe überallhin begleitete. Erst 1947 schlossen sich die etwa 20 griechischen Fotojournalisten zusammen und gründeten die Griechische Union der Fotoreporter. Er wurde ihr erster Präsident (Xanthakis 1988, 162 ff., 199). Die türkischen Fotojournalisten riefen eine analoge Organisation erst ein Jahrzehnt spä-



Bild 60: Griechische Kameraleute vor dem Denkmal des Unbekannten Soldaten in Athen (1928)

ter ins Leben, als die ersten zwei Zeitungen mit Fotojournalisten in der Redaktion gegründet wurden (Micklewright 2005, 636).

Ähnlich schwach wie der Fotojournalismus war auch die Filmproduktion entwickelt. Die Zwischenkriegszeit war desaströs für nationale Filmproduzenten. Der Markt wurde von technisch überlegenen deutschen, italienischen, US-amerikanischen und französischen Filmen überschwemmt. Deutsche und US-amerikanische Filmvertreiber errichteten Monopole und erstickten die lokale Produktion. So entstanden in Bulgarien bis 1946 lediglich 40 bis 50 Filme. In Jugoslawien konnte sich allein das Studio *Sava Film* in Ljubljana durch Filmexporte permanent über Wasser halten. Das größte Problem war, dass zu wenig privates Kapital zur Verfügung stand, um Filme auf internationalem Niveau zu produzieren. Als Reaktion darauf begann die jugoslawische Regierung die lokale Produktion zu unterstützen, denn der Filmimport bedeutete einen ständigen Devisenabfluss. Ein Gesetz aus dem Jahr 1931 sah Strafen für Filmvertreiber vor, die weniger als hundert Meter jugoslawische Filme auf tausend Meter importierte Filme produzierten. Im ersten Jahr danach entstanden 22 Filmunternehmen, von denen allerdings nur zwölf bis 1939 überlebten; keines von ihnen war – *Sava Film* ausgenommen – bis 1941 in der Lage, Tonfilme herzustellen (Stoil 1982, 12–19; Goulding 2002, 1). Symptomatisch für diese Entwicklung war auch die Situation in Griechenlands 71 Kinotheatern vor dem Zweiten Weltkrieg, wo beinahe ausschließlich US-amerikanische Filme, vertrieben von Fox Film, Metro Goldwyn Mayer und Warner Bros., gezeigt wurden (Sifaki 2003, 5).

Während des Zweiten Weltkriegs mussten die Produktion und der Vertrieb von Filmen völlig eingestellt werden. Aufgrund der politischen Lage erhielt der deutsche Film auf dem Balkan praktisch ein Monopol. Eine Ausnahme stellten individuelle Kameraleute dar, die sich etwa Titos Partisanen anschlossen und Wochenschaufilme herstellten. Bulgarischen Kameramännern war es möglich, den Einmarsch der Roten Armee in Sofia 1944 zu filmen (Stoil 1982, 12–19).

1927 war in New York, im *Warner Theater,* der erste Tonfilm *(Der Jazzsänger)* uraufgeführt worden. Die Kosten für die Anschaffung der für die Wiedergabe von Tonfilmen benötigten Kino-Apparaturen betrugen etwa 10.000 bis 15.000 Dollar. Die Anschaffung der Aufnahmegeräte kostete ab 250.000 Dollar. In diesem Jahr brachten *Fox Movietone News* die ersten Tonwochenschauen auf den Markt. Die

Internationalität des Stummfilms ging verloren, und die US-Filmgesellschaften konzentrierten sich auf die aus sprachlicher Sicht lukrativsten Absatzmärkte. Die Nachfrage des Balkanpublikums nach „sprechenden Bildern" wurde von US-amerikanischen, deutschen, österreichischen und ungarischen Unternehmen gestillt. Das Sprachenproblem wurde durch Koproduktionen und Synchronisationen gelöst. Der erste Tonfilm auf Serbokroatisch (*Liebe und Leidenschaft,* 1933) wurde in den USA (New Jersey) gedreht (Psoma 2008, 90–94, 105, 107).

Infolge der politischen und kulturellen Balkankooperationsprojekte in den frühen 1930er-Jahren wurden auch interessante Filmkooperationsprojekte initiiert. 1931 beispielsweise entstand die erste griechisch-türkisch-ägyptische Koproduktion eines Tonfilms: *Der Bettler von Istanbul* (gr.) bzw. *Die Straßen von Istanbul* (türk.). Das Drehbuch stammte von Muhsin Ertuğrul (1892–1979), einem bekannten türkischen Schauspieler und Regisseur; die Initiative ging von der türkischen *Ipek-Film* aus. Durch die Koproduktion erhoffte man sich, einen großen Markt (vor allem den arabischen) zu sichern, um die hohen Investitionskosten (die Anlagen wurde in Deutschland beschafft) hereinspielen zu können. Der kommerzielle Erfolg stellte sich jedoch nicht ein, und damit endete diese Zusammenarbeit rasch wieder (ebd., 96–101).

Eine genuine griechische Filmindustrie entwickelte sich erst in den 1960er-Jahren. Wurden 1945/46 lediglich fünf Filme produziert – diese geringe Zahl war unter anderem auf den Bürgerkrieg (1946–1949) und die angespannte politische Lage in dessen Vorfeld zurückzuführen –, waren es im Jahrzehnt von 1962 bis 1972 jährlich nie weniger als 90 Filme. 1968 wurde mit 137 Millionen die höchste Zahl an Kinokarten, die jemals verkauft wurde, erreicht – durchschnittlich 15 Karten pro Einwohner bzw. Einwohnerin. Die griechische Bevölkerung zählte damit zu einer der kinoverliebtesten der Welt. Dies korrespondierte mit einem ökonomischen Aufschwung und einer signifikanten Land-Stadt-Migration. Der einheimische Film war auch deshalb attraktiv, weil die ausländischen (US-amerikanischen) Filme nicht synchronisiert, sondern lediglich mit Untertiteln versehen wurden. Unter den Produktionen befand sich auch eine steigende Anzahl hochwertiger Filme; diese Entwicklung wurde allerdings jäh durch die Militärjunta, die das Land von 1967 bis 1974 regierte, unterbrochen; deren Zensur vermochten nur mehr unpolitische Unterhaltungsfilme zu passieren. Dazu kam die Einführung des Fernsehens in diesen Jahren. Die „goldene Zeit" des griechischen Films war damit vorbei (Sifaki 2003, 6).

Ein weiteres Element visueller Kultur sollte in der Zwischenkriegszeit an Bedeutung gewinnen, nämlich die Werbung. Als Phänomen des Hochkapitalismus gewann sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. In den USA

etwa entstanden die ersten Werbeagenturen zwischen 1880 und 1914. Betrugen die Werbeeinnahmen von Zeitungen 1881 noch 40 Millionen US-Dollar, wurde 1916 die Milliardengrenze überschritten (Briggs & Burke 2009, 190). In Deutschland begannen die großen Werbeagenturen, Anzeigenraum in den Zeitungen aufzukaufen, und brachten dadurch die Presse in ihre Abhängigkeit (Habermas 1990, 285 f.).

In den Balkanländern spielte Zeitungswerbung aufgrund fehlender Industrieproduktion und Absatzmärkte eine vergleichsweise geringe Rolle. In Rumänien etwa war 1880 die erste Werbeagentur durch den Kaufmann David Adania eingerichtet worden. Die Agentur arbeitete in Österreich-Ungarn, Bulgarien, Serbien und im Osmanischen Reich und hatte auch das Recht auf Wandwerbung in Eisenbahnstationen sowie auf Zügen und Schiffen. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Werbeslogans nur selten illustriert. Beworben wurden weniger Industrieprodukte als vielmehr Restaurants, Teesorten, Zucker, Schokoladen, Würste, Haarwuchsmittel und Halswehtabletten. In der Zwischenkriegszeit kreierten einige Filmjournale Anzeigen für das Kino, und in den 1930er-Jahren erschienen in den Lichtspieltheatern die ersten Werbestreifen (Muresan 2008, 88 ff.; Radio Romania International Encyclopaedia 2010).

Auch für die politische Propaganda spielten das Plakat und der Flugzettel eine zunehmende Rolle. Weil in Ländern wie Jugoslawien in der Zwischenkriegszeit das Kino- und Radionetz schlecht entwickelt war, setzten die politischen Parteien in den Wahlkämpfen in erster Linie politische Plakate ein. Das Werbematerial war grafisch und textlich wenig anspruchsvoll. Während der Regierungszeit von Ministerpräsident Milan Stojadinović (1935–1939) wurde das Plakat allerdings in bis dahin unbekannter Weise eingesetzt und der Plakattext durch auffallende Farbillustrationen ergänzt. Insgesamt jedoch spielte die Visualisierung in den Wahlkämpfen keine besondere Rolle (Marković 2001, 582–606).

Was wir aus diesen (spärlichen) empirischen Daten in Hinblick auf die Frage einer entsakralisierten, semisäkularen Moderne schließen können, ist, dass die visuelle Moderne bis zum Zweiten Weltkrieg ein hauptsächlich elitäres, städtisches Projekt blieb, in das allerdings immer breitere Gesellschaftsschichten eingebunden wurden. Das säkulare Bild mochte zu einer ernsthaften Konkurrenz des sakralen Bildes geworden sein, mehr aber nicht. Der visuelle Auftritt der Hauptstädte wurde europäisiert und, wie es scheint, auch die Bilderwelten der städtischen Eliten. Die Balkangesellschaften blieben jedoch bis zum Zweiten Weltkrieg vom Agrarsektor dominiert. Die bäuerliche Bevölkerung kam nur sporadisch mit den modernen Bilderwelten der urbanen Zentren in Berührung. Dies gilt auch für die Türkei.

Türkei

Die im Jahr 1923 gegründete Republik Türkei vollzog von allen postosmanischen Ländern die radikalste Trennung der religiösen von staatlichen Institutionen. Dieses als „Laizismus“ bezeichnete Verhältnis stellte den Islam unter staatliche Kuratel. Ein mächtiges Religionsministerium kontrollierte die Ausbildung der Imame, den Religionsunterricht in den Schulen und das öffentliche religiöse Leben. Laizismus bedeutete allerdings nicht eine nachhaltige Säkularisierung der türkischen Gesellschaft. Er stellte ein elitäres Projekt der kemalistischen Elite, also der ausufernden bürokratischen und schmalen politisch-ökonomischen Führungsschicht, dar. Die ländliche Bevölkerung wurde von diesen Säkularisierungstendenzen kaum erfasst.

Die junge Republik war mit dem Problem konfrontiert, dass es an einem kommerziell orientierten Bürgertum beinahe völlig mangelte. In osmanischer Zeit waren ökonomische Aktivitäten im Wesentlichen den religiösen Minderheiten überlassen worden: Griechen, Armeniern und Juden. Diese Handelsbourgeoisie war während des Ersten Weltkriegs und im anschließenden Unabhängigkeitskrieg beinahe völlig aufgerieben worden. In der Folge musste der Staat die Rolle des Unternehmers übernehmen, um die ehrgeizigen Modernisierungspläne umsetzen und eine einheimische Wirtschaftsbourgeoisie aufbauen zu können. Letzteres war ein langwieriger Prozess, der erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts Erfolge zeitigte. Diese aufsteigende Wirtschaftsbourgeoisie war allerdings nicht laizistisch, sondern religiös geprägt. Dies resultierte im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts einerseits in einem raschen ökonomischen Aufstieg des Landes, andererseits in einer Substitution der alten kemalistischen durch religiöse Eliten, welche derzeit die Re-Islamisierung des Landes betreiben.

Diese Entwicklungen erklären, weshalb die visuelle Signatur der jungen Türkei nicht von einem Bürgertum, sondern von staatlichen Zentralbehörden gezeichnet wurde. Der Begründer der modernen Türkei, Mustafa Kemal Pascha bzw. Atatürk (1881–1938), erwies sich im Rahmen seines Erneuerungsprogramms für das zum türkischen Nationalstaat geschrumpfte Osmanische Reich auch als Förderer einer modernen visuellen Kultur. Von der Errichtung der ersten dreidimensionalen Plastiken im öffentlichen Raum in den ersten Jahren nach seinem Machtantritt als Präsident der Republik war oben bereits die Rede. Die Pioniere der Atatürk-Monumente kamen alle aus dem Ausland: Anton Hanak (1875–1934) und Heinrich Krippel (1883–1945) aus Wien, Josef Thorak (1889–1952) aus Salzburg und Pietro Canonica (1869–1959) aus Rom. Die ersten öffentlichen figuralen Denkmäler wurden gegen den Widerstand der religiösen Elite errichtet, etwa das Denkmal zu





Bild 61: Miss Turkey and Miss Italy (1930)

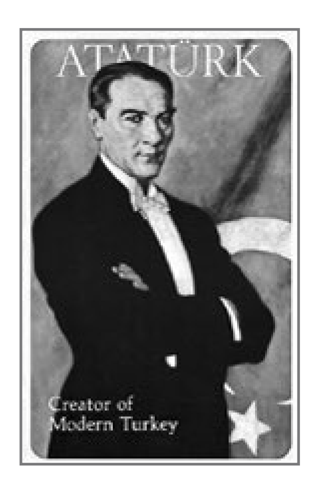
Bild 62: Reliefplastik in Istanbul, Taksim-Platz (1928 enthüllt)

Ehren der Republik Türkei auf dem Istanbuler Taksim-Platz (1928) oder zwei Reiterstandbilder Atatürks von Canonica. Krippel schuf sein erstes Atatürk-Denkmal für den wenig frequentierten Sarayburnu-Platz in Istanbul (1926). Wenig später wurde seine Atatürk-Statue in Konya enthüllt (Shaw 2011, 162 f.). Hanak wurde beauftragt, 1936 in Ankara das „Denkmal des Vertrauens" nach einem Entwurf des österreichischen Architekten Clemens Holzmeister zu errichten. Die Errichtung bzw. Enthüllung der ersten Büste des prominenten Literaten Tevfik Fikret (1867–1915) im Jahr 1931 im Park des Elite-Lyzeums „Galatasaray" wurde als großes Wagnis empfunden, da bis dahin lediglich Büsten und Statuen Atatürks öffentlich aufgestellt worden waren. Selbst die Festredner, die über das Wirken des Dichters sprechen sollten, waren nicht über die Denkmalenthüllung informiert gewesen (Kreiser 2005, 312 f.).

Die beschränkte Toleranz, die begrenzten finanziellen Möglichkeiten, die vorerst limitierten personellen Ressourcen – eine erste Generation einheimischer Bildhauer musste erst ausgebildet werden – und die unvermeidbare Anbiederung an den Republiksführer resultierten in einer Monokultur an Atatürk-Statuen und -Büsten. Während die monumentale Darstellung Atatürks praktisch unwidersprochen blieb, wurde beinahe jede andere Initiative zu einem Politikum. Während die Errichtung einer Statue in Gedenken an den großen Admiral der osmanischen Flotte, Barbaros Hayreddin Pascha (1475–1546), 1944 im Istanbuler Stadtviertel Beşiktaş lediglich etwa drei Jahre an Vorbereitung in Anspruch nahm, dauerten die Debatten über die Errichtung einer Reiterstatue, die an den Eroberer von Konstantinopel im Jahr 1453, Sultan Mehmed II., erinnern sollte, etwa ein halbes Jahrhundert, bis sie 1977 aufgestellt werden konnte (Kreiser 2002, 46–52).

Für die Gestaltung eines repräsentativen Porträts, das in Amtsstuben und im privaten Bereich an den Republiksgründer erinnern sollte, musste ein ausländischer Künstler beauftragt werden. Nachdem die Initiative, den Präsidenten der Berliner Akademie der Künste, Max Liebermann, zu einem Porträt zu ermutigen,

Bild 63: Porträt Atatürks von Arthur Kampf (1927)



fehlgeschlagen war, wurde der bekannte Berliner Historien- und Genremaler Arthur Kampf (1864–1950) 1927 nach Ankara gerufen, um repräsentative Bilder des Präsidenten in Marschalluniform und Frack zu malen, die als Vorlagen für massenhafte fotografische Reproduktionen dienen konnten (Kreiser 2008, 204 f.).

Die neue Türkei sollte nach Auffassung der Kemalisten ein laizistisch ausgerichteter Staat sein, in dem staatliche und religiöse Einrichtungen strikt getrennt waren. Dies musste ein stärkeres Hervortreten nicht religiöser Elemente in der neuen Staatssignatur zur Folge haben, zu der auch die dreidimensionale Plastik und das zweidimensionale Porträt gehörten. Es bedurfte allerdings einer Begründung, weshalb nun etwas zugelassen oder gar gefördert wurde, was jahrhundertelang als Tabu gegolten hatte. In einer Rede in Bursa noch vor der Ausrufung der Republik 1923 berief sich Atatürk auf die Interpretation progressiver ägyptischer und türkischer Theologen seiner Zeit und wies darauf hin, dass es Mohammed in erster Linie darum gegangen sei, die Götzenverehrung zu unterbinden; diese Gefahr sei jedoch längst gebannt. Außerdem benötige eine fortschrittliche Nation auch eine fortschrittliche Kunst (ebd., 206).

Atatürks Regime war ein kaum verhüllter Einparteienstaat der Republikanischen Volkspartei, und daher waren seinem Persönlichkeitskult kaum Grenzen gesetzt. Der Staatspräsident wurde regelmäßig von persönlichen Fotografen begleitet, die sorgfältig choreografierte Bilder in seiner reichen Kollektion westlicher Kleidung von ihm schossen: Golfhosen und Kappen tragend, Wanderstöcke benutzend, aber auch Walzer tanzend, Alkohol trinkend und von Frauen begleitet. Die oben erwähnten Bildhauer schufen Statuen in Uniform und Zivilkleidung von dem stets ernst Dreinblickenden, und mitunter wurde er sogar, wie etwa in Afyon, unbekleidet und mit einer Hand auf die besiegte griechische Armee zeigend dargestellt (Özyürek 2006, 96, 194).

Atatürk-Porträts drangen in alle Lebensbereiche ein. Sein Konterfei fand (und findet) sich nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch auf Briefmarken, Banknoten und in Schulbüchern. Seit den frühen Jahren seiner Herrschaft zieren diese Statuen und ihre Kopien die Stadtzentren des ganzen Landes. Gesetze und Reglements sorgen dafür, dass seine Bilder in jedem öffentlichen Büro, Klassenzimmer,

Gericht, Gefängnis und auf jeder Polizeistation angebracht sind. 1935 wurde angeordnet, Fotografien, die ihn in jüngeren Jahren in „orientalischer Tracht", etwa mit Fes, zeigten, zu eliminieren (Kreiser 2008, 207).

Neben dem Verbot des Turbans und der Verordnung von europäischen Kleidervorschriften für Männer trug die neue Architektur am meisten zur Etablierung einer republikanischen visuellen Kultur der Moderne in den 1930er-Jahren bei. Damals löste die Architektur bewusst jede Verbindung mit dem Osmanischen Reich auf. Der osmanische Renaissancestil hatte Ausbildung und Praxis von etwa 1900 bis in die frühen 1930er-Jahre bestimmt, wurde nun jedoch rasch durch Strömungen der europäischen Moderne ersetzt (Bozdogan 2001, 59).

Diese Entwicklung zeichnete sich bereits ab, als Giulio Mongeri (1883–1928) 1928 und Mehmet Vedat Tek (1873–1942), der in Paris ausgebildet worden war, 1930 von der Führung der Architekturabteilung der Akademie der Künste in Ankara zurückgetreten waren. Sie standen in architektonischer Hinsicht für eine Kontinuität vom Osmanischen Reich zur türkischen Republik. Zum neuen Direktor wurde der Schweizer Ernst Egli (1893–1974) berufen, der zeitgenössische Strömungen in das Curriculum aufnahm. Er hatte die Führung bis 1936 inne und machte Arif Hikmet Holtay (Ausbildung an der Technischen Hochschule in Stuttgart), Sedad Hakkı Eldem (1908–1988) und Seyfettin Arkan (1904–1966) zu seinen Assistenten, die später zu prominenten Architekten aufsteigen sollten. Ihm folgte der deutsche Architekt und Stadtplaner Bruno Taut (1893–1974) nach (ebd., 52, 157).

Die türkische Führung war also bestrebt, mit der architektonischen Vergangenheit zu brechen. Die neue Architektur sollte modern, europäisch, jedenfalls nicht osmanisch anmuten (ebd., 296 f.). Den Kemalisten ging es um die schnellstmögliche Durchdringung der türkischen Gesellschaft mit westlichen Visualisierungskonzepten. Die Ausgestaltung Ankaras als neue Hauptstadt bildete diesbezüglich ein Leitprojekt. Der deutsche Architekt und Städteplaner Hermann Jansen (1869–1945) gewann mit seinem Vorschlag im Jahr 1929 den Wettbewerb zur Umgestaltung Ankaras, das 1927 gerade 75.000 Einwohner und Einwohnerinnen zählte; der österreichische Architekt Clemens Holzmeister (1886–1983) wurde eingeladen, zahlreiche Regierungsgebäude zu entwerfen (Dogramaci 2005, 61 f.).

Holzmeister, der sich selbst als katholischer Architekt verstand, der Wiener Secession nahestand und sich durch seinen ernsten und nüchternen Stil auszeichnete, fand wahrscheinlich deshalb den Zuspruch der kemalistischen Elite, weil er sich deutlich vom überladenen spätosmanischen Stil unterschied. Er plante die Residenz Atatürks in Ankara und war dabei einigen Interventionen des Präsidenten ausgesetzt. Unter den 13 öffentlichen Gebäuden, die er plante, darunter einige



Bild 64: Atatürks Sommerresidenz in Florya, Istanbul – ein paradigmatisches modernistisches Gebäude (1934/36)



Bild 65: Othmar Pferschys Album (1936)

Ministerien, befand sich auch das Parlament, das einen Bruch mit der osmanischen Vergangenheit und die Zugehörigkeit zur europäischen Moderne symbolisieren sollte (Kaser 2011a, 262 ff.). Noch heute gelten Holzmeister, Taut und Belling als Begründer der kemalistischen Architektur (Dogramaci 2005, 73).

Den größten Ausbildungsbedarf hatte die Türkei im Bereich der Bildhauerei. 1924 sandte die noch junge Republik ihre ersten Studenten zur künstlerischen Ausbildung nach München, Berlin und Paris. Sie kehrten 1928 zurück, erhielten Anstellungen an den Lyzeen des Landes, und ihre Werke wurden von den Ministerien angekauft. Damit war eine Basis für die moderne Bildhauerei gelegt, die keinerlei Traditionen aufwies, sich nur schwer etablieren konnte und kaum öffentliches Interesse fand (Rüchan 1985, 697 f.; Kreiser 2008, 207). Ein weiteres großes Problem war, dass es kaum Ausstellungsgalerien gab. Selbst in Istanbul wurden Kunstwerke vielfach in Privatwohnungen oder in Foyers von Kinosälen vorgestellt (Kreiser 2008, 207).

1937 wurde die Akademie der Bildenden Künste in Ankara reformiert. Ihre Führung holte Rudolf Belling (1886–1972), einen der führenden deutschen Bildhauer, im selben Jahr an die Akademie, um junge türkische Bildhauer auszubilden. Er profilierte sich hier als Vertreter einer klassischen Kunstauffassung, die an Leitbildern der griechischen Antike orientiert war. Ihm war es ein Anliegen, seinen Schülern ein solides Fundament zu vermitteln und sie nicht den modernistischen Konjunkturen auszusetzen. Im Auftrag des Präsidenten İsmet İnönü (1938–1950) errichtete er ein Reiterstandbild des Präsidenten auf einem 7,5 Meter hohen Sockel nach dem Muster des Standbilds Marc Aurels in Rom. Vor den Sockel stellte er eine drei Meter hohe Statue eines nackten Jünglings – eine Personifikation der reinen und jungen Republik. Mehr als die Hälfte aller öffentlichen Denkmäler bis zum Beginn der 1970er-Jahre stammten von Schülern Bellings (Rüchan

1985, 701 f.; Dogramaci 2005, 69 ff.). 1951 wechselte er an die Technische Universität nach Istanbul und kehrte 1966 nach Deutschland zurück.

Die visuelle Physiognomie Ankaras als Hauptstadt und Herzeigeprojekt der neuen Türkei sollte das Modell für andere Städte bilden und im Ausland gezeigt werden. Der Fotograf Othmar Pferschy wurde damit beauftragt, die in der Stadt neu errichteten Gebäude in Szene zu setzen. Der junge Österreicher hatte sich 1926 in der Türkei niedergelassen, wo er bis 1931 in Pera als Assistent im Studio des renommierten Fotografen Jean Weinberg arbeitete und danach sein eigenes Studio eröffnete. 1932 verabschiedete das türkische Parlament allerdings ein Gesetz, das ausländischen Fotografen die Arbeit verbot. Weinberg und Pferschy wollten daraufhin in das ägyptische Alexandria übersiedeln, um dort ihre Arbeit fortzusetzen. 1933 erhielt Pferschy jedoch einen Arbeitsvertrag mit dem Generaldirektorium des Pressewesens, der es ihm ermöglichte, die Türkei fünf Jahre lang fotografierend zu durchreisen. Seine Fotografien wurden in den regelmäßig erscheinenden und weltweit verbreiteten Publikationen *La Turquie Kémaliste* und *Turkey in Photographs* abgedruckt (Özendes 1999a, 24). Er bediente sich einer speziellen, in Westeuropa damals üblichen Bildsprache: dynamische Perspektiven mit Schrägen, knappe Bildausschnitte und drohende Wolken über Gebäuden (Dogramaci 2005, 63).

Im Unterschied zur Architektur, den Bildenden Künsten und der Fotografie war der Film den Kemalisten kein besonderes Anliegen. 1914 war der erste türkische Film gedreht worden. Die ersten Dokumentarfilme und Wochenschauen wurden von der Armee unter der Leitung des Filmpioniers polnischer Abstammung, Sigmund Weinberg, der auch die Vertriebsfirma *Pathé* im Osmanischen Reich vertrat, hergestellt. Im Verlauf des Ersten Weltkriegs und des Unabhängigkeitskriegs bis 1922 wurden sechs Spielfilme gedreht. Bis zum Zweiten Weltkrieg gab es nur wenige Produzenten, unter denen sich der bereits erwähnte Muhsin Ertruğrul befand, der bis 1939 29 Spielfilme drehte und den türkischen Film dominierte. Diese waren, bedingt durch ihre Tätigkeit als Schauspieler, stark vom Theater beeinflusst und durch lange Dialoge und theatralische Posen charakterisiert. Das Desinteresse der türkischen Regierung am Film manifestierte sich darin, dass es im Jahr 1939 nur ein Filmlabor, kein einziges Studio und lediglich 130 ständige Kinos im Land gab (Oguz 1985, 663–668; Suner 2010, 2).

Ein Großteil der Filme, die bis ca. 1960 gezeigt wurden, war US-amerikanischer oder ägyptischer Provenienz. 1938 bis 1944 war die Zahl der in der Türkei gezeigten ägyptischen Filme etwa gleich groß wie die Zahl der in der Türkei produzierten Filme. Der ägyptische Film war auch deshalb so populär, weil türkische Schauspieler und Theaterdirektoren ihn mitbegründet hatten. In den 1950er-Jah-

ren verlor er allerdings an Einfluss und wurde vollständig vom US-amerikanischen Film verdrängt. In den 1960er- und 1970er-Jahren wurden sehr viele sehr schlechte Filme produziert; speziell Sexfilme erfreuten sich großer Beliebtheit und warfen hohe Einkünfte ab (ebd.).

Zu den frühen Ausnahmen türkischen Filmschaffens gehörte der Regisseur Yılmaz Güney (1937–1984). Mit *Umut* („Die Hoffnung") schaffte er 1970 den internationalen Durchbruch als Regisseur und türkischer Filmschaffender (Suner 2010, 5). Als kurdischer und sozialistischer Aktivist wurde er oftmals verhaftet. Die Drehbücher für manche seiner berühmten Filme schrieb er in Gefängniszellen (1972–1981) (ebd.). Politische Gewalt und Gesetzlosigkeit bilden die Grundlinie von Güneys wohl berühmtestem Film *Yol* („Der Weg") (1982). Eine Reihe von inzwischen klassisch gewordenen türkischen Filmen hat die Land-Stadt-Migration zum Inhalt, die das traditionelle Leben veränderte. Dazu gehört der Film *Sürü* („Die Herde") (1979), in dem Bauern mit ihren Tieren das karge Land durchwandern und so ihren Lebensunterhalt verdienen. Güney starb 1984 nach seiner Flucht aus einem türkischen Gefängnis in Paris (Iordanova 2001, 161 f., 263).

Die türkische visuelle Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde also wesentlich durch die persönlichen Vorstellungen Atatürks von einer modernen Türkei, die einen europäischen Zuschnitt erhalten sollte, bestimmt. Dies trifft insbesondere auf das Kunstschaffen, die Fotografie und die Architektur zu, welche von renommierten ausländischen Persönlichkeiten, die in den 1920er- und 1930er-Jahren ins Land geholt wurden, mitgestaltet wurden. In Atatürks Regierungszeit wurde der öffentliche Raum mit Skulpturen und Monumenten ausgestattet, wobei allerdings dem Staatsgründer beinahe ein Monopol auf Repräsentanz eingeräumt wurde. Die in der frühen Zeit der türkischen Republik grundgelegten Tendenzen sollten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts weitergeführt werden, als sich durch die Re-Islamisierung das visuelle Antlitz der Türkei allmählich zu verändern begann.

Arabische Welt und Israel

Nicht nur die arabische Welt und Israel gingen unterschiedliche Wege, was die Entfaltung der visuellen Kultur anlangt, sondern auch die einzelnen arabischen Staaten und Länder. Diese unterschiedlichen Entwicklungen hatten erstens damit zu tun, dass einige von ihnen unter die koloniale Kontrolle Englands oder Frankreichs kamen und andere nicht (wie etwa der Nordjemen und Saudi-Arabien), und zweitens auch damit, dass sich säkulare Konzepte unterschiedlich in-

tensiv durchzusetzen vermochten. Während solche auf der Arabischen Halbinsel bis heute nicht Fuß fassen konnten, sind sie in Ländern wie Ägypten, Syrien oder Irak aufgrund ihrer sozialistischen Regierungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder aber auch im Libanon mit seinem starken christlichen Bevölkerungsanteil stärker verankert.

Die arabischen Staaten sind im Vergleich zur restlichen postosmanischen Staatenwelt am weitesten von einem Konzept einer europäischen bürgerlichen Moderne entfernt. Die kolonialherrschaftlichen Strukturen mit ihren westlichen Modernisierungs- und Demokratisierungsparadigmen waren zu weit von der gesellschaftlichen Realität entfernt, um von den breiten Bevölkerungsschichten akzeptiert zu werden. Selbst die gesellschaftlichen Eliten, zum Großteil im Westen ausgebildet, waren in dieser Frage gespalten, und in der postkolonialen Ära herrschte weitgehender Konsens in der Fokussierung auf eine nationale Kultur mit ihren arabischen oder vorarabischen Wurzeln. Die sozioökonomische Entwicklung auf der Arabischen Halbinsel befand sich bis zur rasch steigenden weltweiten Nachfrage nach Rohöl und der Entdeckung der riesigen unterirdischen Erdölfelder auf einem sehr niedrigen Niveau. Ein säkulares und am Westen orientiertes Bürgertum gibt es bis heute in der gesamten Region kaum, und dementsprechend zurückhaltend wurden und werden die Instrumente der westlichen visuellen Kultur genutzt.

Während in den Balkanregionen die visuellen Charakteristika einer durch die lange osmanische Beherrschung etablierten Stadtkultur rasch beseitigt und durch „europäische" beinahe gänzlich ersetzt wurden, war die Weiterentwicklung des Stadtbildes im Nahen Osten eine andere. Im Folgenden soll auf einige Elemente der sich durch die Kolonialregimes Frankreichs und Englands ergebenden neuen visuell-urbanistischen Aspekte hingewiesen werden.

Der urbanistische Kolonialstil war grundsätzlich dadurch charakterisiert, dass am Rande der muslimisch-arabischen Altstädte, die üblicherweise von kolonialen Eingriffen unangetastet blieben, in der Zwischenkriegszeit neue „europäische" Viertel entstanden, die der Militär- und Zivilverwaltung sowie der einheimischen Elite als Wohn- und Verwaltungsviertel dienen sollten. Während diese Konzepte in Städten wie Kairo (durch die von Muhammad ʿAli eingeleitete Modernisierungspolitik) oder Beirut (durch den französischen Einfluss) bereits seit den 1860er-Jahren umgesetzt wurden, erhielten die anderen Haupt- und Großstädte der Region erst in der Zeit zwischen etwa 1900 und 1950 jene visuelle Grundstruktur, wie sie heute auch noch besteht. In diesen Jahrzehnten verdreifachte sich die Bevölkerung in den Metropolen, in Kairo stieg sie sogar von rund 600.000 auf 2,5 Millionen an (Skovgaard-Petersen 2001, 9).



Bild 66: Zentralbahnhof von Beirut (Ende 19. Jahrhundert)

Die Kolonialverwaltungen beschleunigten jedoch im Grunde lediglich eine Dynamik, die bereits in der spätosmanischen Zeit eingesetzt hatte. Damaskus ist ein gutes Beispiel dafür, denn wenn es so etwas wie eine Periode des Übergangs zur architektonischen Moderne gab, dann war es jene zwischen den 1870er-Jahren und dem Ersten Weltkrieg, die mit einer Reihe von weiteren osmanischen Reformprojekten zusammenfiel. Die Gouverneure von Damaskus etwa initiierten und ermutigten eine Reihe städtebaulicher Projekte, die einen Kontrast zu den traditionellen, nach innen gewandten Höfen der muslimischen Viertel bildeten; neue Plätze und Straßenzüge entstanden (Hudson 2008, 17f.).

Die Damaszener Stadtbevölkerung stieg von rund 150.000 in den 1880er-Jahren auf 350.000 oder mehr vor dem Ersten Weltkrieg an, als bereits zwei Drittel der Bevölkerung außerhalb der Stadtmauern wohnten. Dieser Trend setzte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts fort; die neue Mittelklasse bevorzugte die neu entstehenden Viertel (ebd., 40ff.). Hinterlassenschaftstestamente für diese Jahrzehnte bezeugen einen starken Anstieg der Vermögenswerte von Männern aus der Oberschicht, aber auch aus der neuen Mittelschicht. Speziell die verbesserte Verbindung zwischen Beirut und Damaskus und die Vervierfachung des Handelsvolumens Beiruts, an dem auch die Damaszener teilhatten, trugen dazu bei (ebd., 53). Außerdem floss viel französisches Kapital in die Verbesserung der Infrastruktur, Bildung und Schulen mit dem Ziel, Syrien, ähnlich wie den Libanon, unter französische Kontrolle zu bringen (ebd., 100).

Die neu angelegten Viertel konnten im Gegensatz zur verwinkelten Altstadt mit moderner Infrastruktur ausgestattet werden: Straßenbahnen, Automobile, systematisch angelegte Straßen, Industriebetriebe sowie Gasversorgung und Elektrizität prägten hier das Bild; die Vertreter und Vertreterinnen der Kolonialmächte sowie die durch sie aufsteigenden westlich orientierten Schichten wurden somit auch städtebaulich und visuell von der restlichen muslimischen Bevölkerung sowie eine modernistische von einer traditionellen Kultur getrennt. Stadtplanung wurde damit zu einem ideologischen Statement in der Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne. Die neu angelegten Plätze zogen neue Formen des öffentlichen Lebens nach sich. Das Flanieren, der Schaufensterbummel, sportliche und andere der Erholung dienende Aktivitäten hielten Einzug; Gärten, Tummelplätze und Stadien wurden angelegt und Theater, Bibliotheken sowie moderne Cafés eröffnet; die neuen Straßenzüge dienten nicht nur dem Verkehr, sondern auch den Kolonialmächten zur Abhaltung von machtdemonstrierenden Paraden und Zeremonien, aber auch Einheimischen als Orte des Protests gegen die Kolonialverwaltung (Skovgaard-Petersen 2001, 10 ff.).

Der urbane Raum wurde zu einer Metapher für die moderne (kolonialistische) Ordnung. Während die neuen den Charakter einer Ausstellung der Moderne erhielten, wurde den alten Stadtteilen Museumscharakter zugeschrieben (Mitchell 1988, 163). So etwa Alt-Damaskus, an dessen Bedeutung und Lebensstil vor den großen sozioökonomischen Veränderungen in den frühen 1960er-Jahren man sich heute gerne wieder erinnert. Diese Vorstellung vom guten alten Damaskus wird in Form von Restaurants, Cafés, Büchern, Fernsehserien, Fotografien, Ausstellungen und Boutiquen wachgehalten (Salamandra 2000, 183)

In diesen neuen Vierteln boten sich Frauen erweiterte Aktionsräume, wogegen sich etwa in der Frage, ob es Frauen erlaubt sein sollte, Kinos zu besuchen oder nicht, auch massiver Widerstand formieren konnte. Ein solcher Frauen zugeordneter Aktionsraum wurde in Kairo die Muhammad-ʿAli-Straße[40] im heutigen Stadtzentrum, die in den 1870er-Jahren errichtet wurde und Anfang der revolutionären 1950er-Jahre in Zitadellen-Straße umbenannt wurde, um die Öffentlichkeit nicht an die königliche Dynastie zu erinnern. Diese Straße bildete in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Vergnügungsviertel voller Musikläden, Heiratsagenturen und Cafés für Musikerinnen sowie Darstellerinnen. Da die Hochzeitsfeiern in dieser Zeit noch getrennt für Braut und Bräutigam abgehalten wurden, hatten die Bräute und ihre Familien großen Bedarf an solchen Künstlerinnen, die

40 Die Muhammad-ʿAli-Straße (heute Al-Qal'a- resp. Zitadellenstraße) durchschneidet Alt-Kairo und verbindet die Zitadelle mit dem zentralen Atabaplatz (Midan al-Ataba).

in Gruppen und unverschleiert auftraten. Das Viertel war auch deshalb bekannt, weil diese Frauen als selbstständige Unternehmerinnen und Familienchefinnen große Unabhängigkeit genossen, was damals wie heute sehr ungewöhnlich ist. Als jedoch um die Mitte des Jahrhunderts gemeinsame Hochzeitsfeierlichkeiten von Braut und Bräutigam üblich wurden, gab es für sie keinen Bedarf mehr. Auch viele andere Vergnügungseinrichtungen schlossen um 1970 (Zirbel 2000, 123 f.; van Nieuwkerk 2001, 72–76).

Fotografien aus den 1860er- und 1870er-Jahren zeigen, dass Terrakotta-Dachziegel aus Marseille bereits integraler Bestandteil der urbanen Landschaft Beiruts geworden waren, was den Charakter einer modernen, bürgerlich-mediterranen Stadt unterstrich. Die Bevölkerung der stark von christlichen Gemeinschaften, insbesondere von Maroniten[41] geprägten Stadt war teilweise noch traditionell, teilweise bereits nach westlicher Art gekleidet; ebenso gemischt waren die architektonischen Stile. Der Hafen der Stadt war stark nach Europa hin ausgerichtet. Anders als etwa in Damaskus oder Kairo wurde bereits durch die Maßnahmen der spätosmanischen Stadtplanung klar, dass die alten arabischen und die neuen europäischen Stadtteile stark miteinander verschränkt werden sollten. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das alte Stadtzentrum nachhaltig umgestaltet worden. Ganze Wohnviertel hatten neu geschaffenen öffentlichen Räumen weichen müssen, und die osmanische Moderne durchzog alle Aspekte des urbanen Lebens. Beirut war nicht nur ein kommerzielles Zentrum, sondern auch eine Drehscheibe intellektuellen Lebens geworden. Neben einer Reihe von Schulen gab es zwei Universitäten, Zeitungen, zahlreiche Druckereien und Theaterhäuser in europäischem Stil (Kassir 2010, 129, 147, 163).

Die Stadtlandschaft Beiruts wurde noch deutlicher als jene von Damaskus von der französischen Kolonialmacht, die ab dem Herbst 1918 in der Stadt präsent war, deren Vorstellungen entsprechend umgestaltet. Zwischen 1921 und 1932 verdoppelte sich die Stadtbevölkerung. Die gesamte Altstadt innerhalb der Stadtmauern wurde in ein modernes Geschäftsviertel umgewandelt und die Infrastruktur modernisiert. Im ersten Jahrzehnt der Kolonialverwaltung bildete die Stadt eine einzige Baustelle. Bereits Mitte der 1920er-Jahre informierten französische Reiseführer darüber, dass die Stadt großteils europäisiert worden und vom Orient nicht mehr viel zu sehen sei. Straßen wurden neu angelegt, die auf den zentralen Platz,

41 Eine vom Priester und Eremiten Maron (gest. 435) gegründete christliche Abspaltung von der syrisch-orthodoxen Kirche, die den Monotheletismus (Jesus Christus hat eine göttliche und menschliche Natur, aber nur einen einzigen göttlichen Willen) vertrat und ihre Basis im Libanongebirge hatte. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts ist sie mit der römischen Kirche uniiert.

den Place de l'Éoile, radial zuliefen, sowie ganze Stadtteile zerstört und nach französischen Vorstellungen wieder aufgebaut. Die Zahl der Kinos stieg an, das Radio wurde zum primären Unterhaltungsmedium, das Telefon wurde zum privaten Gebrauch zugelassen, die Straßen elektrisch beleuchtet und die Straßenbahn elektrifiziert (ebd., 267 f., 279, 302).

In der arabischen Welt bestanden und bestehen auch eklatante Unterschiede, was die Entwicklung des visuellen Kulturschaffens anlangt. Libanon und Ägypten waren die ersten arabischen Länder, die sich der westlichen Kunst geöffnet hatten, und repräsentieren nach wie vor die am breitesten gefächerte Bilderwelt. Was Ägypten anlangt, so ist in diesem Zusammenhang auf das Pressewesen hinzuweisen, das sich um 1900 sprunghaft entwickelte. Der Druck von regelmäßig erscheinenden Zeitungen hatte 1828 mit der offiziellen Regierungszeitung eingesetzt; um die Wende zum 20. Jahrhundert waren etwa 170 ägyptische Zeitungen registriert. Aufgrund der hohen Analphabetismusraten auf dem Land beschränkte sich die Verbreitung der Zeitungen jedoch im Wesentlichen auf Kairo und Alexandria, wo die Mittelklasse sowie die ansteigende Zahl an Studierenden erreicht werden konnte (Fahmy 2011, 29 ff., 90).

Was den Libanon anlangt, so reicht das Interesse seiner politischen Elite am europäischen Kunstgeschehen bis zum beginnenden 17. Jahrhundert zurück. 1613 besuchte Amir Fakhr al-Din II. (1572–1635), ein drusischer[42] Würdenträger, der als Begründer einer Dynastie eine autonome Verwaltung des Libanons im Rahmen des Osmanischen Reichs etablieren konnte, den Hof der Medici in Florenz. Zurückgekehrt, ließ er sich einen Palast im Renaissancestil von italienischen Architekten und Künstlern in Beirut errichten. Auf ihn ist auch die Einführung der Malerei im westlichen Sinn zurückzuführen. Es folgten christliche Missionare und die Einführung des Buchdrucks. Die christlichen Missionare aus dem Westen förderten die Kunst in ihrem Sinne, und im 18. Jahrhundert konnte sich eine neogotische Schule der Malerei entwickeln. So liegt es auf der Hand, dass die ersten libanesischen Maler Christen waren, die sich auf religiöse Themen beschränkten (Ali 2001, 363 f.; Shabout 2007, 19). Im Verlauf des 19. Jahrhunderts konnte sich die Malerei vom religiösen Einfluss befreien, und Ende des 19. Jahrhunderts hatte das unter starkem französischem Kultureinfluss stehende Beirut bereits eine multikulturelle Brückenfunktion inne. Ihre Repräsentanten waren in europäischen Kunstzentren wie Rom, London und Paris ausgebildet worden. Damit konnte der

42 Drusen – islamische Religionsgemeinschaft, die im 11. Jahrhundert gegründet worden und im Libanon und in Syrien verbreitet ist. Die Gemeinschaft bewegt sich am Rande des Islam und glaubt unter anderem an die Reinkarnation.



Bild 67: Fouad el Khoury: Beiruter Baustelle (1920er-Jahre)



Bild 68: In einem der Studios von Kuwait-TV (1970er-Jahre)

etablierte lokale neogotische Stil im Sinne einer Öffnung zur europäischen Kunst aufgebrochen werden (Ali 2001, 365 f.).

Auf der anderen Seite des arabischen Spektrums befanden sich Länder wie der ehemals osmanische Nordjemen, der nach dem Abzug der osmanischen Truppen von dem Imam Yahya Muhammad Hamid ad-Din (1918–1948) absolutistisch regiert wurde. Er sowie sein Sohn und Nachfolger Ahmad (1948–1962) fürchteten eine europäische Kolonialisierung, verhinderten Reisen ins Ausland und die Präsenz von Ausländern im Land. Die Absenz einer Kolonialmacht und die isolationistische Politik hatten zur Folge, dass die größeren Städte und insbesondere die Hauptstadt Sanaa nicht von jener urbanistischen Entwicklung und Zuwanderungsdynamik erfasst wurden wie die meisten anderen Hauptstädte des Nahen Ostens. Visuelle Elemente kolonialer Präsenz, wie etwa Kolonialarchitektur oder europäische Stadtteile, fehlen vollständig; es waren die Osmanen, welche die moderne Architektur im Land einführten. Die Zahl der Einwohner und Einwohnerinnen stieg kaum (1950 verließ sogar die jüdische Bevölkerung die Stadt). Die Hauptstadt des Landes expandierte daher nicht über die Stadtbefestigung hinaus, und die Zahl an öffentlichen Gebäuden stieg kaum an. 1962 stürzte eine Revolution das Imamat, und es folgte ein siebenjähriger Bürgerkrieg. 1969 wurde die Arabische Republik Jemen ausgerufen. Die Stadt expandierte infolgedessen in den frühen 1970er-Jahren über die Stadtmauern hinaus, und die Zuwanderung vom Land erreichte erst in den frühen 1980er-Jahren eine spürbare Dynamik. Von 1975 bis 1986 stieg die Stadtbevölkerung von 135.000 auf 280.000 an. Das Fernsehen erreichte erst in den 1980er-Jahren die jemenitischen Landgebiete, und damit kam die Bevölkerung mit den Ereignissen in der restlichen Welt erstmals in Berührung (Adra 2001, 185; Korsholm Nielsen 2001, 147 f.).

Der Südjemen bzw. Aden standen seit 1839 unter britischer Kontrolle; nach der Revolution von 1962 wurde 1969 die sozialistische Volksrepublik Jemen ins Leben gerufen. Dem Kollaps des sozialistischen Systems folgte 1990 die Vereinigung mit der Arabischen Republik Jemen. Dem Fernsehen kommt eine wichtige Rolle in der schwierigen Vereinigung der beiden beinahe zwei Jahrhunderte getrennten und unterschiedliche visuelle Kulturtraditionen aufweisenden Landesteile zu (Ad-

ra 2001, 185, 201). Messick (1993) bezeichnet den Nordjemen als „kalligrafischen Staat", um damit anzudeuten, dass der Schrift bzw. dem Textuellen in der historischen Entwicklung dieses Landesteils im Vergleich zum Visuellen allergrößte Bedeutung zugekommen war. Aber auch in der britischen Kronkolonie Aden hatte sich die visuelle Kultur unter der arabischen Bevölkerung nur langsam entfalten können. Als Indikator dafür könnte der Umstand dienen, dass die erste arabische Zeitung erst im Jahr 1940 erschien. Um 1870 hatte es lediglich zwei Druckerpressen in der Kolonie gegeben, davon diente eine als Gefängnisdruckerei; Zeitung gab es noch keine (ebd., 119, 223, Fußnote 23).

Die Einführung des Fernsehens in der religiös-konservativen Golfregion und auf der Arabischen Halbinsel in den 1960er- und 1970er-Jahren verlief nicht ohne Friktionen und ist teilweise heute noch strenger religiöser Observanz ausgesetzt. Insbesondere der Auftritt von Frauen sorgte immer wieder aufs Neue für Unruhen in der Bevölkerung. Einige Frauen konnten von Anfang an mit Unterstützung ihrer einflussreichen Familien das neue Medium als Bühne nutzen, wenngleich dies von den konservativen Schichten strikt abgelehnt wurde: Frauen sollten weder gemeinsam mit Männern am Bildschirm gesehen werden noch ihr Gesicht auf dem Bildschirm unverschleiert zeigen (Sakr 2007, 89–94).

Der Widerstand in Saudi-Arabien gegen die Einführung des Fernsehens im Jahr 1965 richtete sich nicht nur gegen den Auftritt von Frauen, sondern auch gegen jegliche Zurschaustellung weiblicher Formen. Eine bewaffnete Gruppe versuchte sogar vergeblich, das Fernsehgebäude zu stürmen. Bereits 1963 hatten sich Rechtsanwälte und religiöse Führer heftig gegen die Wiedergabe weiblicher Stimmen im Radio gewandt. Nichtsdestotrotz konnte 1966 die erste Frau im Fernsehen auftreten (ebd.).

Mit der Gründung von Satellitenkanälen in den 1990er-Jahren eröffnete sich eine neue Dimension der visuellen Kultur, weil seither aufgrund der internationalen Konkurrenz mehr Frauen auf dem Bildschirm gezeigt werden müssen. Die Visibilität dient also der kommerziellen Optimierung: Aerobic am Morgen, Spätnachtshows sowie Nachrichtensendungen werden von Frauen bestritten. Es waren anfänglich libanesische Sender, die von Frauen moderierte Sendungen in die Golfstaaten auszustrahlen begannen, deren Publikum noch nicht an Frauen mit knappen Kostümen gewöhnt war. Der Effekt war, dass das männliche Publikum Nachrichtensprecherinnen sehen wollte, aber nicht an den Nachrichten interessiert war (ebd.).

Die meisten arabischen Staaten produzierten vor ihrer Unabhängigkeit keine oder lediglich sporadisch Filme. In Saudi-Arabien oder in den Vereinigten Arabischen Emiraten ist die Filmproduktion selbst heute noch auf Kurzfilme oder auf

Bild 69: Beirut: Premiere des Films *Die Liebe meines Lebens* 1947 (unbekannter Fotograf)



Fernsehproduktionen reduziert. In Kuwait wurden Ende der 1970er-Jahre die ersten beiden abendfüllenden Filme produziert, einer davon in Koproduktion mit dem Sudan; in Bahrain begann die Filmproduktion 1989. Jordanien hat kaum etwas mehr als ein halbes Dutzend Spielfilme hervorgebracht, der Irak etwa 100, Syrien etwa 150, der Libanon allein in den 1950er- und 1960er-Jahren etwa 180. Ägypten hingegen hat bislang über 2.500 Filme nur für das Kino produziert (Shafik 2007, 9).

Die ersten Kinos in der arabischen Welt waren von Vertretern zugewanderter europäischer Minderheiten eröffnet worden. Auch die frühe Filmproduktion war in der Hand ausländischer Investoren. Ägypten war das einzige Land, das bereits während der englischen Kolonialzeit eine nationale Filmindustrie aufbauen konnte und einheimische Filmer hervorbrachte. So wurde etwa 1908 das Begräbnis des ägyptischen Journalisten und Unabhängigkeitsaktivisten Mustafa Kamil (1874–1908) angeblich von einem Ägypter gefilmt (ebd., 11). Für den Aufstieg einer erfolgreichen nationalen ägyptischen Filmindustrie gab es verschiedene Gründe: die Reformpolitik der osmanischen Vizesultane im 19. Jahrhundert, ein multikulturelles Leben, das von der englischen Kolonialherrschaft nicht gestört wurde, sowie nationalistisch orientierte Unternehmer wie der bereits erwähnte Gründer der Misr-Bank, Talaat Harb, der in eine nationale Filmindustrie investierte. In den französischen Kolonien war eine solche Entwicklung undenkbar, da in diesen eine Politik der Akkulturation auf Kosten der einheimischen Kultur forciert wurde. So wurde in den Schulen ausschließlich Französisch unterrichtet; Arabisch als Unterrichtssprache blieb auf Koranschulen beschränkt (ebd.).

Aufgrund der geografischen Nähe zu Ägypten mit seiner starken Filmproduktion konnte sich im Libanon und in Syrien eine nationale Filmproduktion kaum entfalten. Der erste libanesische Film wurde 1929 vom italienischen Regisseur Jordano Pidutti in dessen Studio gedreht *(Die Abenteuer des Elias Mabrouk)* und erst 1932 aufgeführt. Die erste Produktionsfirma, die „Lumnar Film Company“, wurde 1933 von einer Libanesin deutscher Herkunft, Herta Gargour, in deren Haus gegründet. Sie produzierte 1934 den ersten Tonfilm in arabischer Sprache mit französischen Untertiteln *(Sous les Ruines de Baalbeck).* Erst 1952 wurden die ersten voll ausgestatteten Filmstudios, „Studio Haroun“ und „Studio Al-Arz“, eröffnet (ebd.).

Das Problem des libanesischen Films war von Anfang an, dass es an technischen und humanen Ressourcen mangelte und er an „Ägyptisierung“ litt – Filme mussten dem ägyptischen Modell und der ägyptischen Art des Dialogs folgen, um erfolgreich zu sein. In den 1950er- und 1960er-Jahren gab es nur wenige ernsthafte libanesische Produktionen. Die 1960er-Jahre bildeten einen Höhepunkt des libanesischen Films. 1964 gründete die Regierung das „Nationale Zentrum für Kino und Fernsehen“, das den nationalen Film unterstützen sollte. Zwischen 1960 und 1965 wurden 44 Filme gedreht, 1966 17 und 1967 18. Von den etwa hundert Filmen, die zwischen 1963 und 1970 produziert wurden, waren 54 im ägyptisch-arabischen Dialekt. Infolge des Sechstagekrieges im Jahr 1967 zogen sich die ägyptischen Regisseure und Produzenten aus dem Libanon zurück und konzentrierten sich auf Ägypten. Die große Zeit des libanesischen Films war vorbei; er wurde ab 1975 wesentlich von einem langwierigen Bürgerkrieg geprägt (ebd.).

Eine syrische nationale Filmproduktion existiert kaum; pro Jahr werden lediglich ein bis zwei Filme produziert. Die Produktion wird vom Staat kontrolliert, und die Fördermittel sind gering. Die erste Filmvorführung hatte in einem Café in Aleppo 1908 stattgefunden. 1928 wurde der erste ausschließlich syrische Film von „Hermon Film“ gedreht. Mitte der 1930er-Jahre gerieten auch die syrischen Kinos unter ägyptische Filmdominanz. Wie die libanesischen Talente wanderten auch die syrischen nach Kairo, um in die boomende Filmindustrie einzusteigen (Salti 2006). 1963 wurde die „Nationale Film Organisation“ als unabhängiger Arm des Kulturministeriums mit dem Ziel gegründet, Filmproduktion, Verteilung, Import und Export zu kontrollieren. In diesem Jahr hatte die Baath-Partei[43] die Macht errungen. 1969 errichtete die Organisation ein Monopol über die Filmproduktion. In Dokumentationen wurden daraufhin speziell die Errungenschaften des Sozialismus und die Tragödie der Palästinenser nach der Niederlage gegen Israel von 1967 sowie die Besetzung der Golanhöhen dargestellt. Die im Jahr 1963 erlassenen Notstandsgesetze wurden nach der Machtergreifung von Präsident Hafiz al-Assad 1971 verschärft und erst 2011 wieder gelockert (ebd.).

Das 1948 gegründete Israel war eines der letzten Länder in der Region, welches das Fernsehen einführte. Die Kultur der Schrift und des Wortes genossen in der Anfangsphase des Staats größte Reputation, die visuelle Kultur hingegen war traditionellen Vorbehalten ausgesetzt (Peri 2004, 14). Bis 1967 waren Zeitungen sowie der staatliche Radiosender *Kol Israel* die wichtigsten Kommunikationsmittel gewesen. Für den ersten Ministerpräsidenten und Verteidigungsminister des Landes,

43 „Arabische Sozialistische Partei der Wiedererweckung“, die von Michel Aflaq, einem arabischen Christen, gegründet wurde und ein arabisches Wiedervereinigungsprogramm verfolgte.

David Ben-Gurion (1948–1963), war Fernsehen lediglich eine Zeitverschwendung (Vatalis 2000, 272) bzw. oberflächliche Beschäftigung; dem Kino gegenüber war er jedoch nicht abgeneigt (Peri 2004, 20). Er wurde in dieser Haltung insbesondere vom ultraorthodoxen Judentum unterstützt. Eine Vorstufe zur Einführung eines allgemeinen Fernsehprogramms bildete ein Bildungskanal, welcher 1966 auf Sendung ging. Er konnte nur in Schulen empfangen werden und sollte den Unterricht unterstützen. Als infolge des Sechstagekrieges 1967 über eineinhalb Millionen Palästinenser und Palästinenserinnen im Westjordanland und Gazastreifen unter israelische Verwaltung gerieten, sah sich die Regierung zur Einführung des Fernsehens gezwungen, da Jordanien und Ägypten bereits TV-Sendungen ausstrahlten und die besetzten Gebiete mit bedienten. Im September 1967 beschloss die israelische Regierung daher die Einführung des Fernsehens als Notstandsmaßnahme. 1968 begann die Ausstrahlung des landesweiten Senders *HaTelevizia HaYisraelit,* allerdings vorläufig unter Einhaltung der Sabbatruhe und in Schwarz-Weiß; täglich wurden vier Stunden auf Arabisch und nur eine halbe Stunde auf Hebräisch gesendet. Die Hauptnachrichtensendung wurde erst ab 1983 in Farbe ausgestrahlt, während das ägyptische und jordanische Staatsfernsehen bereits ab 1974 in Farbe ausgestrahlt hatte (ebd., 22 f.).

Einzelne palästinensisch-israelische Filmemacher begannen bereits rund drei Jahrzehnte vor der Staatsgründung mit der Herstellung von Dokumentarfilmen. Sie verfolgten dasselbe Ziel wie die frühen Fotografen, nämlich für das zionistische Projekt zu werben und Spenden zu akquirieren. Die Auftraggeber waren üblicherweise zionistische Organisationen, und im Mittelpunkt stand zumeist der Neue Hebräer, der sein Schicksal in die Hand nimmt und die neue Heimat gestaltet. In den Anfangsjahren des israelischen Staats hatte es der Film schwer, sich durchzusetzen: Der junge Staat hatte gravierendere Probleme als die Filmförderung. Eine der ersten israelischen Filmproduktionen war *Gläubige Stadt* (1952), von Yona Friedman produziert (Shohat 2010, 14). Die durch die massive Zuwanderung steigenden Kinobesuchszahlen machten ab den frühen 1960er-Jahren die Filmproduktion in Form des leichten Unterhaltungsfilms profitabel, zumal das Fernsehen erst in den 1970er-Jahren zu einer ernsthaften Konkurrenz aufzusteigen vermochte. Die Stoffe des bekannten Satirikers Ephraim Kishon eigneten sich hervorragend als Filmstoff (Dittrich 2008).

Ende der 1980er-Jahre wurde ein staatliches Filmförderungssystem geschaffen, um hochwertige Filme in hebräischer Sprache zu unterstützen, da sich solche international kaum durchzusetzen vermochten. Die Zahl der geförderten Filme ist jedoch gering, jährlich nicht mehr als sechs bis acht. Die Förderung beträgt bis zu zwei Drittel der Produktionskosten, da es beinahe keine private Filmförderung im Land gibt.

Film und Kino waren in ihrer Existenz durch den einzigen und staatskontrollierten TV-Kanal bis Ende 1993 nicht gefährdet. In diesem Jahr nahm ein zweiter, jedoch privater Kanal seinen Betrieb auf. Die neue Konkurrenz führte dazu, dass die Bevölkerung seither über Satellitenkanäle 24 Stunden pro Tag mit TV-Sendungen beliefert wird. Bereits einige Jahre zuvor waren Kabel-TV-Sender von regionaler Bedeutung zugelassen worden. Die Medienrevolution der 1990er-Jahre drängte die Presse als bis dahin dominierendes Medium stark zurück; die Hälfte der Tageszeitungen musste eingestellt werden (Peri 2004, 3, 23 ff.).

Zusammenfassend können wir festhalten, dass die Entsakralisierungs- und Säkularisierungsprozesse der traditionellen visuellen Kulturen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Kleineurasien eingesetzt hatten, unterschiedliche Resultate zeitigten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren diese Transformationsprozesse selbst in den Balkanländern unterschiedlich ausgeprägt. Im Ganzen betrachtet wirkte jedoch das traditionelle visuelle Erbe stark nach und wurde von der neuen säkularisierten Visualität nicht überdeckt. Die kemalistische Türkei trachtete danach, eine Nationalisierung und radikale Modernisierung der visuellen Kultur mit zentralstaatlichen Mitteln zu erzielen; ihre ehrgeizigen Projekte waren teilweise erfolgreich. Die Skulptur und das Bild im öffentlichen Raum konnten sich dank des Kults um Atatürk etablieren, aber die Re-Islamisierungstendenzen ab den späten 1980er-Jahren zeitigen Auswirkungen. Abgesehen von einer gewissen Zurückhaltung in den Golfstaaten wurden die westlichen Bildpraktiken in der arabischen Welt ab dem späten 19. Jahrhundert übernommen. Das anfänglich bilderskeptische Israel hat mittlerweile seine arabischen Nachbarn, was den Zugang zu den neuen Medien anlangt, überflügelt. Ägypten stellt seit dem 19. Jahrhundert die arabische visuelle Avantgarde in beinahe allen Bereichen dar.

Ist die bürgerliche Moderne im postosmanischen Kleineurasien gescheitert? Diese Frage drängt sich nach diesen zahlreichen vorgelegten empirischen Befunden auf. Sie ist zweifellos weitgehend daran gescheitert, die osmanischen autoritären Strukturen in zivilgesellschaftliche überzuführen, und sie ist – Hand in Hand damit – daran gescheitert, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert noch im Rahmen des Osmanischen Reichs aufgenommenen Säkularisierungsprozesse entscheidend weiterzuverfolgen. Der stecken gebliebene oder gar nicht in Angriff genommene Säkularisierungsprozess ist nicht zu bewerten, aber für unsere Untersuchung insofern von Bedeutung, als dadurch religiöse Blickfelder in bemerkenswerten Formen mit den neuen Medien des digitalen Zeitalters sich überlagern sollten, worauf im 10. Kapitel Bezug genommen werden wird. In den Balkanländern interferieren in diesen Oszillationsprozess zudem noch Ergebnisse der sozialistischen Moderne.

8. Kapitel: Sozialistische Moderne

Die bürgerliche Moderne in den Balkanländern wies zweifellos Züge ihres westlichen Pendants auf. Sie stellte ein elitäres Projekt dar; Fotografie, Film sowie bebilderte Presseerzeugnisse als visuelles Vergnügen waren im Wesentlichen den urbanen Ober- und Mittelschichten zugänglich, wenngleich sich in der Zwischenkriegszeit der Kreis erweiterte. Wie schwer es ist, generelle Aussagen über das Vordringen der westlichen Moderne zu treffen, zeigt sich an Jugoslawien – einem Land, das 1918 aus Ländern unterschiedlicher kultureller Traditionen zusammengefasst worden war. Während der Nordwesten in katholischen visuellen Zusammenhängen stand, waren die Zentralgebiete orthodox ausgerichtet; Makedonien und Kosovo waren bis 1912 Teile des Osmanischen Reichs gewesen. In diesen Gebieten mit ihren starken muslimischen Bevölkerungsanteilen blieb der Säkularisierungsgrad bis zum Zweiten Weltkrieg gering und die traditionellen und religiös verankerten visuellen Praktiken wurden kaum infrage gestellt. Ähnliches wird man auch für das überwiegend muslimische Albanien sowie für Bosnien-Herzegowina und Bulgarien – zumindest in Bezug auf ihre muslimischen und jüdischen Bevölkerungsanteile – konstatieren können.

Jugoslawien, Bulgarien, Rumänien und Albanien gerieten als Ergebnis des Zweiten Weltkriegs in die Sphäre Moskaus und damit auch in den Orbit des Sozialistischen Realismus als Kultur- und Kunstauffassung, wie er unter der Herrschaft Stalins (1927–1953) geprägt worden war. Die sozialistischen Staatsparteien der Balkanländer waren darauf erpicht, die sozialistische Visualität Moskauer Prägung zu kopieren. Jugoslawien war davon nicht grundsätzlich ausgenommen, versuchte aber nach dem politischen Bruch zwischen Stalin und Tito im Jahr 1948 und seinem Ausscheren aus der sowjetischen Hegemonie eigene Wege zu gehen. Was für die bürgerliche Moderne gilt, trifft in ähnlicher Weise auch für die sozialistische zu: Sie stieß auf regional und lokal voneinander abweichende Traditionen.

1932 hatte das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion den Sozialistischen Realismus als verbindliche Norm für die Bildenden Künste, Literatur und Musik festgelegt. Visuelle Darstellungen sollten demzufolge die Wirklichkeit abbilden und dabei Ästhetik und Abstraktion, die als Kennzeichen der bürgerlichen Moderne identifiziert wurden, meiden. Themen aus dem sozialistischen Alltagsleben und der Modernisierungspolitik sollten dabei im Vordergrund stehen. Der Sozialistische Realismus sollte mithelfen, eine neue sozialisti-

sche Kultur zu kreieren, welche die Vergangenheit hinter sich ließ, den Menschen von den Fesseln bürgerlicher Traditionen befreite und ihn an der Zukunft orientierte. In den ersten Jahren nach der Machtübernahme musste er von den neuen sozialistischen Staaten im Osten Europas übernommen werden. Zur praktischen Umsetzung gelangte er dort erst nach dem Tod Stalins, als die Richtlinien bereits gelockert waren (Bartetzky & Dmitrova 2005, 6 f.). Bürgerliche Kunstschaffende wurden zwar verfolgt, sie mussten jedoch nicht wie in der stalinistischen Sowjetunion mit ihrem Leben bezahlen.

Die Privatfotografie, die in vorsozialistischer Zeit ohnedies nur schwach ausgebildet gewesen war, konnte sich auch unter kommunistischen Rahmenbedingungen schwer weiterentwickeln. Darauf weist zumindest eine Studie über Albanien hin. Unter der Regierung des Königs Zogu hatte es in der Zwischenkriegszeit nur wenige Fotostudios gegeben. Die private Fotografie fand lediglich in der christlichen Oberschicht Verbreitung. Nach der kommunistischen Machtübernahme wurden alle Fotostudios sukzessive verstaatlicht. 1966 wurde es verboten, Filme privat zu entwickeln; Fotoapparate durften sich weiterhin in Privatbesitz befinden, jedoch waren private Kameras außerhalb Tiranas sehr selten, da dies neben dem Umstand, dass nur wenige Kameras importiert wurden, auch ideologisch verpönt war. Die staatlichen Studios hatten den Auftrag, den Sozialistischen Realismus auch in der Fotografie umzusetzen: Starke Helldunkelkontraste waren ebenso zu vermeiden wie weiche Bilder; Porträts mussten frontal aufgenommen werden. Außerdem galt es, bestimmte moralische Codes nicht zu verletzen. So war es in den 1970er-Jahren nicht ratsam, Männer mit langem Haar zu fotografieren; unverheiratete Frauen durften kein Make-up tragen, Hemden mussten geschlossen sein, und ein unverheiratetes Paar durfte sich vor der Kamera weder berühren und schon gar nicht küssen (Rapper & Durand 2011).

In die Zeit der sozialistischen Moderne fiel die Einführung des Fernsehens – ein intermediales Medium, das auf den Massengeschmack ausgerichtet ist und daher durch die staatliche Kontrolle seiner Informationen ein wichtiges Machtinstrument für die Einheitsparteien darstellen konnte. Daher wurde es auch in den sozialistischen Ländern, gemessen am übrigen Europa, relativ rasch eingeführt. In den USA waren 1947 lediglich 178.000 TV-Geräte erzeugt worden, 1952 allerdings bereits 15 Millionen, und ein Drittel der US-amerikanischen Bevölkerung besaß bereits ein Empfangsgerät. In Europa verlief eine ähnliche Entwicklung, allerdings zeitverschoben. Im Februar 1955 waren in Europa erst 4,8 Millionen Geräte in Betrieb, 4,5 Millionen davon in England. Zehn Jahre später gab es allerdings weltweit bereits 750 Millionen Fernsehzuseher und -zuseherinnen in über 90 Staaten (Briggs & Burke 2009, 211–219).

Der Philosoph und Kommunikationstheoretiker Marshall McLuhan (1911–1980) prognostizierte in seinem Buch *The Gutenberg Galaxy* (McLuhan 1962) Anfang der 1960er-Jahre erstens, dass die Hör- und Sprechkultur durch die visuelle Kultur der elektronischen Medien abgelöst werden würde. Die Menschheit würde zweitens eine kollektive Identität annehmen und ein *Global Village* entstehen. Im Ersteren sollte er recht behalten, im Letzteren sollte er sich irren. Einer der Gründe dafür war, dass es den kommunistischen Regimes (wie auch den meisten westlichen Staaten) gelang, das Fernsehen unter staatlicher Kontrolle zu halten. Es wurde dadurch zu einem effizienten Instrument der Kanalisierung nationalstaatlicher Interessen und Visualisierungsangebote. In den kommunistischen Staaten nahm der TV-Konsum ab etwa der Mitte der 1960er-Jahre rasch zu. Waren in Bulgarien im Jahr 1965 erst acht Prozent der Haushalte mit Fernsehgeräten ausgestattet, waren es fünf Jahre später bereits 42 Prozent (Ragaru 2010, 8). Interessanterweise stürzten die sozialistischen Systeme, einige Jahre bevor ihr Informationsmonopol durch das Satellitenfernsehen infrage gestellt worden wäre.

Im Folgenden kann nicht auf alle visuellen Aspekte des Sozialistischen Realismus Bezug genommen werden. So wäre es faszinierend, den arabischen Sozialismus im Irak, in Syrien, Ägypten und im Südjemen hinsichtlich seiner visuellen Kultur mit dem Balkansozialismus zu vergleichen; dafür fehlt es allerdings an entsprechenden Vorstudien. Die Bildenden Künste werden ebenso außer Acht gelassen. Hingegen werden im ersten Unterkapitel Entwicklungen im Bereich des Films aufgegriffen, was die Möglichkeit eröffnet, auf den jugoslawischen Film einzugehen. Sozialistische Visualität äußerte sich am konzentriertesten in den Haupt- und Industriestädten; daher werden im zweiten Unterkapitel einige Aspekte sozialistischer Urbanistik thematisiert. Das dritte greift eine Thematik auf, die erst unzureichend erforscht, aber dennoch zentral für die sozialistische Periode ist: die Visualisierungsstrategien für sozialistische Führer.

Kino und Film

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die kriegsbedingt eingestellte Filmproduktion wieder aufgenommen, umgehend verstaatlicht und durch bedeutende staatliche Subventionen unterstützt: Die kommunistischen Regimes wussten um das ideologische Propagandapotenzial des Kinofilms. Kurz skizziert, folgte die Entwicklung vorerst dem sowjetischen Film, der als richtungsweisend galt. In den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren wurden hauptsächlich sozialistisch-realistische Dramen produziert; in den späten 1950er-Jahren spiegelten die Filme die

poststalinistische Tauwetterperiode wider. In den 1960er-Jahren erlebte die Region die Neue Welle in der Filmproduktion, die von den reformorientierten innenpolitischen und den experimentellen, fortschrittlichen Kräften im Westen unterstützt wurde. Das realistische Drama, die historische Epik und die Komödie waren die führenden Genres; dazu kamen Filme, die sich auf den Holocaust, die Auflösung des traditionellen Dorflebens und den Prozess der Urbanisierung bezogen. In den 1970er-Jahren wurden verstärkt zeitgenössische Themen aufgegriffen, ohne die historischen zu vernachlässigen. In den 1980er-Jahren kam es zu subtilen oder offenen Konfrontationen von Filmdissidenten und -innen mit dem sozialistischen Staat, die allerdings ohne gravierende Folgen blieben (Iordanova 2003, 7–10, 21–42).

Die jeweilige staatliche Filmproduktion wurde zentral geleitet, und die staatlichen Produktionsfirmen waren die Schlüsselproduzentinnen. Ihre Arbeit wurde in Produktionseinheiten mit relativ stabilen Teams, bestehend aus Regisseuren, Drehbuchautoren und -innen, Kameraleuten und Ausstattungsfachleuten, organisiert. Dieses System hatte einerseits den Nachteil der Kontrolle, andererseits ließ sich auf diese Weise ein qualitativ hohes Niveau erzielen, und es musste keine Rücksicht auf kommerzielle Überlegungen genommen werden. Es ermöglichte einen ähnlichen Output an Filmen wie im Westen, wenn nicht gar einen höheren. Die produzierten Filme hatten einen garantierten Absatzmarkt, und die Distributionsnetzwerke inkludierten auch befreundete Staaten wie China oder die neuen unabhängigen Staaten des Südens sowie Vietnam. Filmimporte aus dem Westen waren nicht so begrenzt wie vielfach angenommen; sie waren jedoch auf ideologisch akzeptable Qualitätsfilme beschränkt (ebd.).

Die inhaltliche Kontrolle erfolgte über die jeweilige Filmproduzentengewerkschaft. Bei ihr nicht Mitglied zu sein, war gleichbedeutend mit Isolation und Berufsverbot. Der Zensur wurde in westlichen Kommentaren, insbesondere auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, oft überproportional hohe Aufmerksamkeit geschenkt, und die Qualität von Filmen wurde vielfach am Grad des Dissenses gemessen. Die Zensur relativiert sich allerdings insofern, als in den Ländern des Ostblocks hochkarätige Filme produziert werden konnten, die im Westen aufgrund kommerzieller Erwägungen nicht hergestellt wurden. Die Spielregeln mochten unterschiedlich sein, wer sich jedoch in seinem jeweiligen System außerhalb der Regeln stellte, konnte nicht Karriere machen. Im Osten leistete man sich den Luxus, die Produktion von Filmen zu subventionieren, um sie dann, sollten sie die Zensur nicht passiert haben, ungesehen im Archiv verschwinden zu lassen. Dies wäre im Westen nicht möglich gewesen (ebd.).

Auch mit dem Sozialistischen Realismus war es in der poststalinistischen Ära nicht mehr weit her. Seine Doktrin stellte bestimmte Forderungen an einen „rea-

listischen“ Inhalt: eine ausgesprochene Verpflichtung, den Sozialismus und Kommunismus aufzubauen, die Gegenwart eines starken Helden aus der Arbeiterklasse, der die Parteilinie vertrat, oder ein Plot, der trotz aller Schwierigkeiten den Triumph der sozialistischen Idee vorhersah. Dieses Schema wurde dem Film allerdings nicht rigid aufgezwungen. Es reichte zum Ausdruck gebrachte Sozialkritik am Kapitalismus (ebd.).

Unter den favorisierten Genres befand sich etwa der historische Film mit Themen vor dem Ersten Weltkrieg. Die bis 1968 in Rumänien produzierten Filme fallen zu 20 und in Jugoslawien zu 15 Prozent in diese Kategorie. Der erste albanische Spielfilm war, wie erwähnt, *Großer Krieger Skanderbeg* (1952). Aus ideologischen Gründen mussten im Film russische Berater des Helden auftauchen, und als hauptsächlicher außenpolitischer Gegner wurde fälschlicherweise Serbien und nicht das Osmanische Reich porträtiert (Stoil 1982, 41–119).

Der antifaschistische Film war das wichtigste Filmgenre und hatte die Funktion, die Zuseher und Zuseherinnen an die Legitimität der kommunistischen Regimes zu erinnern, die durch „Massenbewegungen“ an die Macht gekommen waren. Die ersten Filme über die Entwicklung des ländlichen Raums sollten die Kollektivierung propagieren und ihre Feinde bloßstellen. Der gute Charakter hatte über die Reaktionäre zu siegen, und die muslimische Frau musste von den Fesseln der Tradition befreit werden. Nach erfolgter Kollektivierung und dem Sichtbarwerden von Fehlentwicklungen wurden in den 1960er- und 1970er-Jahren Filme gezeigt, die von schlechten Kollektivierungsmanagern und kurzsichtiger lokaler Politik handelten (ebd.).

Der Dokumentarfilm sollte wegen seiner Realitätsnähe einen besonderen Stellenwert erlangen. Allgemein kann festgehalten werden, dass bis zum Beginn der 1960er-Jahre der Dokumentarfilm stumm geblieben war, da aufgrund der unhandlichen Technik die Wiedergabe des Originaltons gewöhnlich nicht möglich war. Es dominierte der Kommentar; Geräusche und Stimmen wurden hinzusynchronisiert. Da es keinen Originalton gab, konnten die bedeutenden Dokumentarfilme zwischen 1930 und 1960 teilweise oder vollständig inszeniert werden. Speziell Kriegsszenen wurden aufgrund der Gefahren bei den Aufnahmearbeiten vielfach nachgestellt. Dies trifft auch auf berühmte historische Dokumentarfilme, etwa jene über die deutschen Bomberangriffe auf London, zu. Erst gegen Ende des Zweiten Weltkrieges hatte man aufgrund der sich überschlagenden Ereignisse für aufwendige Nachstellungen nicht mehr ausreichend Zeit (Roth 1982, 9).

Um 1960 wurden synchrone Tonaufnahmen durch die Tonkamera und die 16-mm-Technik möglich. Nun stand der sprechende Mensch im Mittelpunkt. Der „neue“ Dokumentarfilm setzte sich im Westen rasch durch. In Osteuropa hingegen

blieb man bis in die 1970er-Jahre aus Devisenmangel und aus ästhetischen Gründen beim 35-mm-Film (ebd.).

Vor allem in Jugoslawien, wo mehr Kritik erlaubt war und Konflikte offener ausgetragen werden konnten, erwies sich die neue Dokumentarfilmtechnik als gut einsetzbar. Der Montenegriner Krsto Skanata (geb. 1925) und der Serbe Želimir Žilnik (geb. 1942) waren die rigorosesten und vor allem auch kritischsten Dokumentarfilmer in den 1960er-Jahren. Žilnik z. B., der offen die Zensurmaßnahmen kritisierte, nahm für seinen *Crni film* („Schwarzer Film“, 1971) Obdachlose in seine Wohnung auf und versuchte erfolglos, Unterkünfte für sie zu finden. 1968 drehte er *Nezaposleni ljudi* („Die Arbeitslosen“) und 1969 *Lipanjska Gibanja* („Junibewegung“): Prügeleien zwischen Polizisten und Studenten, Zensur einer Studentenzeitschrift, eine große Versammlung, in der gegen die Zensur, aber auch gegen den Luxus der neuen Oberschicht protestiert wurde, wurden ungeschminkt dargestellt (ebd., 21 ff.).

ound gesellschaftliche Rolle gespielt. Es wurde für junge Menschen zum bevorzugten Treffpunkt. Eine 1975 publizierte bulgarische Studie zeigt, dass 36,2 Prozent der Jugendlichen zumindest einmal pro Woche ins Kino gingen. Lediglich 4,4 Prozent besuchten es überhaupt nie. Am besten besucht waren die wenigen westlichen Filme, während die sowjetischen und die 10 bis 15 in den 1960er-Jahren pro Jahr gedrehten bulgarischen als „nicht gut“, weil monoton, galten. Westliche Filme stellten ein Fenster in eine weithin unbekannte Welt dar. Ende der 1960er-Jahre wurden ausgewählte englische, französische und italienische Filme gezeigt; ab den späten 1970er-Jahren auch Hollywood-Filme. In den 1960er- und 1970er-Jahren schlossen die Kinos zwischen 22:00 und 23:00, was das nächtliche Ende der Freizeitkultur markierte (Taylor 2006, 100 f.; Ragaru 2010, 4). Durch die Konkurrenz des Fernsehens musste das bulgarische Kino – wie auch die Kinos in anderen Ländern – einen rapiden Publikumsschwund hinnehmen. Wurden 1965 noch 126 Millionen Karten verkauft, waren es 1989 lediglich nur mehr 21 Millionen (Ragaru 2010, 11).

Auch im Belgrad der unmittelbaren Nachkriegszeit waren die Kinos überlaufen. Im Jahr 1950 besuchten etwa 50.000 Menschen täglich die 21 Kinos. Das würde bedeuten, dass 11,7 Prozent der Belgrader Bevölkerung täglich einen Film besuchten. Der Zulauf war besonders in den Wintermonaten groß, wenn es vier oder fünf Vorstellungen täglich gab (Djordjević 1996, 109 f.).

Der jugoslawische Staat hatte nicht nur das Monopol auf die Produktion, sondern auch auf die Distribution von Filmen. Zumindest bis 1948 überwogen sow-

jetische Filme im Filmrepertoire. Der politische Bruch mit Moskau[44] führte nicht zu einem sofortigen Wechsel im Repertoire. 1949 wurde jedoch beschlossen, den Sozialistischen Realismus aus dem Kultur- und Bildungswesen zu verbannen und Verbindungen mit der ganzen Welt herzustellen. Wurden 1948 nur ein Film aus den USA und 97 aus der Sowjetunion eingeführt, waren es 1950 bereits 33 aus den USA, elf aus England, acht aus anderen Staaten und keiner mehr aus der Sowjetunion. Ältere sowjetische Filme blieben jedoch noch im Repertoire. Der populärste sowjetische Film war *Konstantin Zaslonov,* der 1950 in vier Kinos insgesamt 32 Tage lang gezeigt wurde. Zu den populärsten westlichen Filmen dieses Jahres zählte die US-amerikanische Produktion *Alibaba.* Die meisten der in Jugoslawien zensurierten Filme stammten aus US-amerikanischen Produktionen, darunter Klassiker wie *Kalkutta, Zorro* oder *Casablanca* (ebd.).

Die Zahl der Fernsehapparate in Jugoslawien, aber auch die Sendezeiten und die Diversifizierung der Programme nahmen in den 1960er-Jahren rasch zu. Anfang der 1960er-Jahre wurde lediglich ein vierstündiges Abendprogramm gezeigt; in den frühen 1970er-Jahren waren es täglich bereits rund 20 Stunden. Etwa 60 Prozent der Sendezeit wurden aus heimischer Produktion bestritten. Da bereits 90 Prozent der Bevölkerung fernsahen, löste das Fernsehen den Film als populärstes Medium für Information, Unterhaltung und Kultur ab (Goulding 2002, 65). Dies änderte allerdings nichts daran, dass der jugoslawische Film bzw. die jugoslawische Filmproduktion eine hoch interessante, in der kommunistischen Welt einzigartige Entwicklung einschlagen sollte.

Der jugoslawische Film

In den ersten Jahren nach der Etablierung der neuen sozialistischen Macht war auch die jugoslawische Filmproduktion nach sowjetischem Muster zentralistisch und unter strikter Parteikontrolle organisiert worden. Sie war anfänglich dem Propagandaministerium und später dem Unterrichtsministerium unterstellt. Im ersten Fünfjahresplan wurden lediglich 13 Spielfilme, hauptsächlich mit Partisanen- und Partisaninnenhintergrund, produziert. 1946 wurden das größte Filmstudio *Avala film* in Belgrad sowie *Jadran film* in Zagreb und *Triglav film* in Ljubljana gegründet; 1947 folgten *Bosna film* in Sarajevo und *Vardar film* in Skopje sowie 1948 *Lovćen film* in Titograd/Podgorica. *Avala film* verfügte in der Nähe von Belgrad über eine Filmstadt, die große Bedeutung erlangte, weil hier viele ausländi-

44 1948 wurde Jugoslawien aus dem sowjetisch kontrollierten Kominform-Büro ausgeschlossen, nachdem es zwischen den beiden sozialistischen Ländern bzw. zwischen Stalin und Tito wegen machtpolitischer Fragen zu einem Bündnisbruch gekommen war.

sche bzw. Koproduktionen hergestellt wurden. Zu Beginn der 1960er-Jahre wurde die Filmproduktion, dem Staatsaufbau in Republiken und autonomen Regionen folgend, weiter dezentralisiert, und es wurden in Novi Sad (Vojvodina) und in Priština (Kosovo) 1966 bzw. 1970 eigene Filmstudios aufgebaut (ebd., 32–42).

Der Neue Film war von ideologischen Diskussionen über neue Formen des Kommunismus und einer offenen Kulturdebatte begleitet. Die Forderungen der Filmavantgarde waren, dass der Film von ideologischen Dogmen und bürokratischer Kontrolle befreit werden müsse, dass stilistische Experimente in Form und Sprache gefördert werden sollten, dass der Film zeitgenössische Themen aufgreifen müsse, dass er die dunkleren Seiten des menschlichen Lebens darstellen sollte und dass dies alles unter den Prämissen eines sozialistischen Staats möglich sein müsste. Der Neue Film sah sich als Teil einer um sich greifenden Demokratisierungsbewegung. Die Spielfilmproduktion stieg enorm an und erreichte 1967–1970 quantitative Spitzenwerte. Allein 1967 wurden 31 einheimische Spielfilme und vier Koproduktionen mit ausländischen Firmen hergestellt. Gleichzeitig verbreitete sich das Fernsehen, das zu einer ernsthaften Konkurrenz für die Filmindustrie wurde, da auch die Filmförderung zugunsten der Förderung von TV-Produktionen gekürzt wurde (ebd., 62–67).

Das älteste jugoslawische Filmfestival fand ab 1954 jährlich im kroatischen Pula statt (Ranković 1998, 97ff.). Ab 1965 war der Neue Film auf dem Festival fest etabliert. In dieser Phase der Liberalisierung konnten die Regisseure ihre thematischen Felder erweitern, provokant auf die revolutionäre Vergangenheit zugehen und Gegenwartskritik üben. Von 1969 bis 1972 kamen die neuen Filmtendenzen allerdings vermehrt unter Kritik, was im Zusammenhang mit den Ereignissen der Jahre 1968 (Proteste auf den Universitäten, „Prager Frühling") und 1971 („Kroatischer Frühling"[45]) zu sehen ist. Die ideologischen Zügel wurden wieder angezogen – auch in Literatur, Presse und Theater. Bereits 1969 war der Neue Film von der Parteizeitung *Borba* heftig angegriffen und als „Schwarzer Film" apostrophiert worden. Regisseure wurden strafrechtlich verfolgt und ihre Filme konfisziert (Goulding 2002, 72–83).

Eines der Resultate dieses Drucks war, dass das Filmfestival im Jahr 1973 vom dreistündigen, melodramatischen Spielfilm über die Schlacht der Partisanen gegen

45 Der Konflikt zwischen der kroatischen Parteiführung und der Bundespartei (Bund der Kommunisten Jugoslawiens) entzündete sich an der Stellung der kroatischen Sprache in den späten 1960er-Jahren; das Kroatische sollte nach kroatischer Auffassung wieder Eigenständigkeit erlangen. Daran schlossen sich Forderungen nach einem höheren Grad an Selbstverwaltung. Nachdem es 1971 zu massiven Demonstrationen in Zagreb gekommen war, wurde die kroatische Parteiführung abgesetzt und die Bewegung unterdrückt.

die deutsche Wehrmacht am Fluss Sutjeska in Bosnien (1943) mit Richard Burton in der Rolle Titos dominiert wurde. Mit dem wachsenden politischen Druck, der einsetzenden Wirtschaftskrise und dem Aufstieg des Fernsehens war das Ende des Neuen Films gekommen. Die jugoslawische Filmproduktion musste sich auf die neuen Gegebenheiten einstellen (ebd.).

Aufgrund dieser Rahmenbedingungen ging die Filmproduktion zwischen 1973 und 1977 stark zurück und sank auf das Niveau der frühen 1960er-Jahre. Ende der 1970er-Jahre und Anfang der 1980er-Jahre kam es allerdings zu ihrer Revitalisierung durch eine neue Generation von Filmemachern. Dieser „Neue Jugoslawische Film" entstand erstaunlicherweise in einer Zeit zunehmender ökonomischer und politischer Krisen: hohe Inflationsraten, Auslandsschulden, der Tod Titos 1980 und zunehmende Nationalitätenkonflikte. Diese neue Generation war um 1945 geboren; ihr sollte bald auch der etwas später geborene Emir Kusturica angehören. Ihr gemeinsames Interesse war, handwerklich gute Filme zu produzieren, welche die gesellschaftlichen Probleme des Landes widerspiegelten. Dadurch erlangte der jugoslawische Film wieder internationale Aufmerksamkeit. Im Unterschied zu den 1960er-Jahren suchten die Regisseure nicht mehr die direkte Konfrontation mit der herrschenden Ordnung, sondern setzten sich indirekt kritisch mit ihr auseinander. Frei von politischem Dogmatismus wurden die Widersprüchlichkeiten des menschlichen Lebens und die Komplexität Jugoslawiens porträtiert (ebd., 143–149).

Der markanteste Vertreter dieser neuen Generation von Filmemachern war Emir Kusturica. Er wurde 1954 in eine muslimische Familie in Sarajevo geboren. Emir wuchs in einer kleinen Gemeindewohnung auf und hatte eine glückliche Kindheit. Seine Familie war im Zweiten Weltkrieg auf der Seite der Partisanen gestanden. Religion spielte daher in der Zeit seiner jugendlichen Sozialisation keine Rolle. Sein Vater war ein idealistischer Sozialist und Parteimitglied, was sicherlich dazu beitrug, dass der Sohn an der bekannten Prager Filmakademie studieren durfte. Er heiratete in den späten 1970er-Jahren Maja, deren Vater Serbe und deren Mutter Slowenin war. Emir war vielseitig: Neben seinen filmischen Aktivitäten war er begeisterter Fußballspieler und hätte angeblich sogar Profifußballspieler werden können; zudem war er Mitglied der Rockgruppe *Zabranjeno Pušenje (No Smoking Orkestra),* die großen Einfluss auf die bosnische Jugendkultur der 1980er-Jahre hatte (Iordanova 2002, 5–43).

Kusturicas Filmdebüt war *Erinnerst Du dich an Dolly Bell?* (*Sjećaš li se Dolly Bell?,* 1981). Wenige Jahre später erfolgte seine internationale Anerkennung durch die Verleihung der Goldenen Palme von Cannes für den besten Spielfilm an *Papa ist auf Dienstreise* (*Otac na službenom putu,* 1985). Sein letzter jugoslawischer Film

war *Zeit der Zigeuner* (*Dom za vešanje,* 1989), mit dem er 1989 die Goldene Palme für die beste Regie gewann (ebd.).

Nach seiner ersten Palme hatte er kein Interesse mehr, als professioneller Regisseur weiterzuarbeiten. 1988 nahm er auf Einladung von Miloš Forman einen Lehrauftrag in New York (Columbia University) an. Aufgrund der wachsenden Spannungen in Jugoslawien verlängerte er den Aufenthalt und holte seine Familie nach. In den USA drehte er *Arizona Dream* (1993) und erhielt dafür am Berliner Filmfestival den Silbernen Bären. In den Vereinigten Staaten war der Film jedoch ein kommerzieller Flop. Er verließ die USA, ging nach Frankreich und besuchte 1992 zum letzten Mal Sarajevo vor dem Krieg. Im Mai dieses Jahres plünderten muslimische Milizen die Wohnung seiner Eltern samt seinen Filmpreisen. Sein Vater starb kurz danach in einem gemieteten Haus in Montenegro. Im Oktober 1992 erklärte Emir, dass er kein unabhängiges Bosnien wolle, dass der Führer der bosnischen Muslime, Alija Izetbegović (1925–2003), ein Fundamentalist sei und dass man ihn in Sarajevo zu töten beabsichtigte. Er ließ des Weiteren öffentlich verlauten, dass die bosnischen Muslime genauso intolerant seien wie alle anderen und dass sie zur Zerstörung der Multikulturalität der Hauptstadt Bosniens beigetragen hätten (ebd.).

Ab 1993 eine *Persona non grata* in Sarajevo, verlegte er seinen Wohnsitz nach Belgrad, arbeitete 1994 dort an seinem Film *Underground* (1995) und fungierte 1995/96 als Kodirektor des Belgrader Filmfestivals. *Underground* vertiefte seinen Bruch mit Sarajevo und Bosnien. Er wurde angefeindet, da der Film von der serbischen Regierung unterstützt und als proserbische Propaganda interpretiert wurde. Er hatte den Film jedoch aus der Position eines Jugonostalgikers heraus produziert. In der sich politisch zuspitzenden Situation konnte er diese Einstellung allerdings nicht lange halten und ergriff als Reaktion auf die antiserbische Haltung der internationalen Staatenwelt für Serbien Partei. Gegen Ende der 1990er-Jahre war seine Metamorphose vom Jugoslawen zum Serben abgeschlossen. Er schloss sich auch dem Teil des ehemaligen *No Smoking Orkestra,* der nach Belgrad gegangen war, als Bassgitarrist an und unternahm 1999–2001 mit ihm zwei Europatourneen. Ende der 1990er-Jahre nahm er neben der serbischen auch die französische Staatsbürgerschaft an (ebd.).

Kusturica war nur einer von vielen hervorragenden Filmregisseuren im späten Jugoslawien. Während die Filmproduktion in den übrigen sozialistischen Balkanstaaten ebenfalls hochkarätig war, blieb sie dennoch unter stärkerer ideologischer Kontrolle als der jugoslawische Film, der in den 1980er-Jahren praktisch nicht mehr zensuriert wurde. Die jugoslawischen Regisseure erhielten damit die Möglichkeit, eine inhaltliche und visuelle Sprache zu entwickeln, die sich weder

am westlichen Mainstream noch an innenpolitischen ideologischen Schranken orientieren musste. Der jugoslawische Film befreite sich von der westlichen Filmmoderne und schuf etwas Neues, das als autochthon eingestuft werden kann. Diese Einschätzung würde etwa auf den ägyptischen Film auch zutreffen. Es kam im jugoslawischen Fall jedoch noch etwas Entscheidendes hinzu: Er wurde international in hohem Maß rezipiert, wie dies etwa auf die Filme des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos oder des türkischen Regisseurs Yılmaz Güney ungefähr zur selben Zeit ebenso zutraf. Bezogen auf das festgestellte asymmetrische Machtverhältnis in der visuellen Repräsentation zwischen dem Westen einerseits sowie dem Balkan und dem Nahen Osten andererseits, das sich mit der Fotografie im 19. Jahrhundert eingestellt hatte, bedeutete dies eine signifikante Ausnahmesituation. Die Orientierung Jugoslawiens an Moskau stellte ohnehin lediglich eine kurze Episode dar. Erstmals war es Teilen Kleineurasiens über ein Massenmedium gelungen, sich selbst mit einer unverwechselbaren visuellen Signatur in der Welt zu repräsentieren.

Urbanisierung

Die ehrgeizigen Modernisierungs- und Industrialisierungsmaßnahmen der sozialistischen Staaten zogen ab den 1950er-Jahren eine Massenabwanderung aus den ländlichen Gebieten in die aus dem Boden gestampften Industriezentren, insbesondere jedoch in die jeweiligen Hauptstädte nach sich. In Bulgarien etwa verließen von 1947 bis 1967 rund 1,3 Millionen Menschen ihre Dörfer und siedelten sich in Städten an; bis 1975 folgten weitere 440.000 Menschen. Ende der 1960er-Jahre überwog die Stadt- erstmals die Landbevölkerung. Die größte Anziehungskraft hatte die Hauptstadt Sofia. In den Jahren von 1946 bis 1956 zogen durchschnittlich 12.188 Menschen jährlich in die Hauptstadt, die so zur Millionenstadt wurde (Brunnbauer 2007, 234–237). In Albanien, Rumänien und Bulgarien musste der Zuzug reguliert werden, da der Wohnungsbau nicht mit dem raschen Bevölkerungszuzug Schritt halten konnte. In Sofia wurden zwei Drittel des gesamten Wohnraums in den vier Jahrzehnten des Sozialismus errichtet (Bogdanov [o.J.], 128). Die Grenzen der traditionellen Stadtkerne wurden rasch überschritten, und Neustadtviertel entstanden, die nicht mehr althergebrachter visueller Ästhetik, sondern der Logik von Zweckmäßigkeit und der sozialistischen Zukunftsvisionen folgten. Die Großstädte und Industriezentren ließen sowohl neue Dynamiken als auch eine sozialistische Ästhetik, die Fortschritt und Gleichheit signalisieren sollte, entstehen.



Bild 70: Dimitrovgrad / Bulgarien

Es erhebt sich die Frage, ob diese Entwicklungen in einer spezifisch sozialistischen Urbanästhetik resultierten oder ob der sozialistische Städtebau den Prinzipien der westlichen Moderne folgte. Diese Unklarheit besteht wohl auch deshalb, weil bislang relativ wenige vergleichende Forschungen über die sozialistische Stadt, ihre innere Geografie und ihre visuelle Ästhetik vorliegen. Die Klärung dieser Frage ist insofern relevant, als damit eine weitere Frage in Zusammenhang steht, nämlich, ob der Städtebau der postsozialistischen Ära eine Kontinuität zur sozialistischen Moderne oder einen Bruch mit ihr darstellt.

Stadtplanung wurde in sozialistischer Zeit insofern bedeutsam, als die Stadt für das Neue, das Land hingegen für die traditionelle Lebensweise stand. Die Stadt sollte zur zentralen Agentur für Innovationen werden. Die sozialistischen Städteplaner und -planerinnen taten sich im Vergleich zum Westen insofern leichter, als Grund und Boden, der für die urbane Expansion vorgesehen war, zu sozialistischem Eigentum erklärt werden konnte und somit nicht dem Markt ausgesetzt war. Die gebaute Stadt sollte die ökonomische Entwicklung vorantreiben und billige sowie effiziente öffentliche Transportmöglichkeiten anbieten, um Menschen rasch zur Arbeit und zurück zu bringen. In Bezug auf die Wohnungsversorgung wollte der sozialistische Staat möglichst egalitäre Bedingungen schaffen – und so waren es wenig individuelle Handschrift aufweisende Wohnblöcke, die in kurzer Zeit errichtet wurden und der urbanen Landschaft einen spezifischen Charakter verliehen (Smith 1996, 70–74).

Was den visuellen Auftritt anlangt, ist es sinnvoll, zwischen gänzlich neu errichteten Städten einerseits und Stadterweiterungen – wie etwa den Hauptstädten mit ihren gewachsenen urbanen Traditionen – andererseits zu unterscheiden. Neue Städte wurden üblicherweise in der Nähe von wichtigen Rohstoffvorkommen errichtet und waren daher funktionalistisch ausgerichtet. Dimitrovgrad in Südostbulgarien, benannt nach dem bulgarischen Ministerpräsidenten und Parteichef Georgi Dimitrov (1882–1949), ist ein Paradebeispiel für eine sozialistische Stadtneugründung. Den Kern bildeten drei Dörfer, die unweit zweier Kohlebergwerke lagen und die zu einem Chemieindustriestandort ausgebaut werden sollten. 45.000 bis 50.000 jugendliche „freiwillige“ Arbeitskräfte waren im Aufbau

von Fabrikanlagen, Wohnhäusern und Infrastruktur tätig. Die Kunstdüngerfabrik „Stalin“ nahm 1952 ihren Vollbetrieb auf. Weitere knapp 20 Industriebetriebe sollten in den kommenden Jahrzehnten folgen. Die Zahl der Einwohner und Einwohnerinnen stieg durch diese Expansion von rund 9.000 (1946) auf etwa 54.000 (1985) (Brunnbauer 2007, 130–134).

Dimitrovgrad als Aushängeschild sozialistischer Stadtplanung besaß hohen Symbolwert. Wie sich sozialistische Stadtarchitektur manifestieren sollte, blieb jedoch umstritten. 1947 wurde ein städtebaulicher Entwicklungsplan beschlossen, der eine urbane Streusiedlung ohne Stadtzentrum vorsah. Die Wohngebäude sollten durchwegs eingeschossig und von umfangreichen Grünraumflächen umgeben sein. Außerdem waren viele Einfamilienhäuser mit eigenen Gartenanlagen geplant. Dieses Konzept geriet jedoch bald in das Kreuzfeuer der Kritik und wurde als „unsozialistisch“, „reaktionär“, „kleinbürgerlich“ und als unzureichendes Symbol der „neuen Zeit“ verworfen. Sowjetische Architekten wurden zu Hilfe gerufen und 1951 ein neues bulgarisches Architektenteam mit der Weiterführung der Bauarbeiten beauftragt. Der neue Plan sah eine verdichtete, kompakte, drei- bis viergeschossige Bauweise vor, die soziale Gerechtigkeit ausdrücken und die Baukosten senken sollte. Ein pompöses Stadtzentrum mit monumentalen Bauten wurde errichtet, die Industrieanlagen im Sinne einer gesamtheitlichen Stadtplanung architektonisch und städtebaulich integriert sowie die Unterschiede zwischen den einzelnen Funktionsbereichen nivelliert (ebd., 137–143).

Das klassische Wachstumsmodell von Stadterweiterungen kann folgendermaßen dargestellt werden: Der neu geplante Distrikt oder Bezirk wurde zum grundlegenden Element einer Stadt nach sozialistischem Vorbild. Dieser bestand aus Wohnblöcken mit entsprechenden Service-Einrichtungen (Kindergärten, Sportstätten und Parks) für etwa 5.000 bis 15.000 Menschen. Diese Infrastruktur wurde auf die zu versorgende Kopfzahl ausgerichtet und geplant. Wie sehr eine Stadt daher als sozialistisch bezeichnet werden kann, hängt davon ab, wie stark ihr Bild von solchen neuen Distrikten geprägt wird (Smith 1996, 75 ff.).

Üblicherweise wurden die neuen sozialistisch geprägten Stadtviertel rund um einen Altstadtkern angelegt. Als eine signifikante Ausnahme verdient die sozialistische Neustadt von Belgrad erwähnt zu werden. Neu-Belgrad entstand zwischen zwei Altstadtkernen, nämlich jenem von Belgrad einerseits und jenem von Zemun andererseits, die durch den Save-Fluss in dessen Mündungsbereich in die Donau getrennt sind. In den Sumpfgebieten wuchsen bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs – wie der spätere Bürgermeister der Stadt, Stadtplaner und Literat Bogdan Bogdanović (1922–2010) zynisch anmerkte – „im Handumdrehen … pharaonische Aufschüttungen. Auf einer Fläche von mehreren Dutzend



Bild 71: Neu-Belgrad

Quadratkilometern mußte das Terrain um fünf, sechs oder mehr Meter angehoben werden. Die künftige Stadt bekam schon vorab einen Namen, wie er typisch ist für die utopischen Romane der Renaissance: Neu-Belgrad. Das klang so ähnlich wie das Neue Jerusalem, das Neue Atlantis oder Nova Solyma[46]“ (Bogdanović 2002, 11).

Im Unterschied zur Frage der Stadtplanung herrscht weitgehend Einigung darin, dass zwischen sozialistischer und kapitalistischer Urbanisierungspolitik gravierende Unterschiede bestanden. Diese resultierten aus dem Staatseigentum an zur Urbanisierung vorgesehenem Land und der dazugehörenden Infrastruktur, zentralverwalteten urbanen Entwicklungsfonds und einem gesamtheitlichen Entwicklungsplan für die Siedlungsentwicklung im Land – im Unterschied zu einer Wettbewerbs- und Profitorientierung hinsichtlich von Grund und Boden, Privatbesitz und lokalen und individuellen Entscheidungen in puncto städtischer Entwicklungspläne. Darüber hinaus ergaben sich Unterschiede, die der allgemeinen ökonomischen Rückständigkeit und der daraus resultierenden urbanen Entwicklungsdifferenz im Vergleich zum Westen geschuldet war. Beiden war jedoch ein bestimmtes Muster der urbanen Modernisierung gemeinsam. Diese umfassten Aspekte von Land-Stadt-Migration, die räumliche Trennung von Industrie- und Wohnvierteln und die Vorstadtentwicklung (Enyedi 1996, 101–104).

Auf der symbolischen Ebene wurde die gesamte materielle Kultur in sozialistischer Zeit in der einen oder anderen Weise politisiert, insbesondere die städtische. Die kommunistischen Regimes strebten danach, die Gesellschaft durch eine Erneuerung der materiellen Kultur auch visuell in eine neue Zeit zu transformieren. So wurde die Kleidungsfrage zu einem wichtigen Feld der Auseinandersetzung, denn über sie wurden Identitäten und Loyalitäten ausgehandelt. Die innere Haltung des „neuen Mannes“ und der „neuen Frau“ manifestierte sich über die Kleidung. Der sozialistische Mensch sollte auch über sie die helle sozialistische Zukunft signalisieren. Die kommunistischen Staaten suchten auch diesbezüglich eine Art von sozialistischem Realismus zu erzwingen, der in industriell gefertigter Kleidung bestand und insbesondere die weibliche Mode prägte; ein anderer als einfacher Kleidungsstil wurde in Kaufhäusern nicht angeboten bzw. war nicht opportun (Neuburger 2000, 171 f., 175 f.).

46 Nova Solyma (Neues Jerusalem) bezieht sich auf eine in England erschienene anonyme allegorische Abhandlung aus dem 17. Jahrhundert in lateinischer Sprache, in der eine ideale Stadt skizziert wird.

Die bulgarischen Regierungen etwa hatten diesbezüglich ihren härtesten Kampf mit ihrer muslimischen, „orientalisch" gekleideten Bevölkerung auszufechten, die auch äußerlich in die bulgarische sozialistische Nation vollständig eingegliedert werden sollte. Der Schleier bzw. das Kopftuch und die Pluderhose wurden daher zu den vorrangigen Angriffszielen der kommunistischen Kampagnen für die Herstellung einer homogenen, sozialistischen materiellen Kultur. Speziell die Pluderhose wurde als Affront gegen die bulgarische Nation und deren sozialistische Zukunft gewertet. In der türkischsprachigen Presse erschienen Artikel darüber, wie sich die Frau zu kleiden, frisieren und schminken habe. Make-up und Frisuren schienen den Ingenieuren des Sozialismus so lange akzeptabel, als sich Schönheit an die sozialistischen Fortschrittsparameter hielt. Diese Kampagnen waren allerdings nicht sehr erfolgreich. 1984 fühlte man sich bemüßigt, ein Dekret zu erlassen, wonach das Tragen des Schleiers bzw. des Kopftuchs und der Pluderhose für illegal erklärt wurde (ebd., 175 f., 183 f.).

Der Stadt sollte ein sozialer und ethnischer Einschmelzungs- und Nivellierungscharakter zukommen. Ein Teil des osmanischen urbanen Erbes bestand darin, dass in ethnisch und religiös gemischten Städten die Wohnviertel dementsprechend getrennt worden waren; die Städte waren daher stark fragmentiert, was sich auch auf die visuelle Struktur in Form von weithin sichtbaren Sakralbauten niedergeschlagen hatte. Die makedonische Hauptstadt Skopje ist ein charakteristisches Beispiel dafür. Um 1970 setzte sich die Stadtbevölkerung aus rund 60 Prozent makedonischer, acht Prozent türkischer, sieben Prozent serbischer, sechs Prozent albanischer und 20 Prozent Roma-, Vlachen- und anderer Bevölkerung zusammen, die in segregierten Vierteln lebten (Mijalkovic & Urbanek 2011, 19). Ein verheerendes Erdbeben im Jahr 1963, das 70 Prozent der städtischen Bausubstanz zerstörte und etwa tausend Menschen unter sich begrub, eröffnete die Möglichkeit, über stadtplanerische Mittel diese traditionelle Fragmentierung aufzuheben, zumal 120.000 Menschen obdachlos geworden waren. Die internationale Solidarität war groß, und Tito ließ Skopje zur „offenen Stadt" erklären, die somit Wiederaufbauunterstützungshilfe von allen Seiten entgegennehmen durfte (ebd., 13). Internationale Architektenteams entwarfen einen Masterplan für den Wiederaufbau und die Weiterentwicklung der Stadt. Die ethnisch-religiöse Fragmentierung konnte dadurch allerdings nicht beseitigt werden – im Gegenteil, sie verstärkte sich sogar. Die Mehrzahl an albanischer, türkischer und Roma-Bevölkerung verblieb in ihren traditionellen Vierteln und in ihren alten und teilweise beschädigten Häusern, während die makedonische Stadtbevölkerung in die neu errichteten Viertel übersiedelte (ebd., 9, 17–26).

Der öffentliche urbane Raum wurde nicht nur mit Menschen in fortschrittlicher Kleidung gefüllt, sondern auch mit historischen Deutungen aufgeladen. Dies gilt für alle sozialistischen Länder, aber für Rumänien bzw. Bukarest ist dies besonders auffällig. Bereits ab 1964, als sich Rumäniens Außenpolitik mehr oder weniger von der Sowjetunion lossagte, aber jedenfalls mit dem Machtantritt von Ceauşescu als Parteivorsitzendem im Jahr 1965 wurde die nationale Unabhängigkeit ein Fixpunkt staatlicher Propaganda. Die Bezugnahme auf die Romanisierung in der Antike bildete dabei einen Schlüsselpunkt: So etwa ging man 1964 auf die lateinische Schreibweise des Landesnamens, nämlich *România* anstatt von *Rumânia*, wie das Land ab seiner Gründung bezeichnet worden war, zurück. Die „Nationale Filmepoche" wurde durch Filme wie *Dacii* („Die Daker"[47], 1963) oder *Die Trajanssäule* (1969) eingeleitet. Das 1974 verabschiedete neue Parteiprogramm betonte in seiner historischen Einleitung die antiken Wurzeln des rumänischen Volks und seine Kontinuität auf dem Gebiet Rumäniens, die auch museal aufbereitet wurde. Diesem Zweck dienten auch andere mediale Ereignisse wie etwa Stadtjubiläen, öffentliche Reden und Briefmarken. Ab 1968 wurden der „Dacia"-PKW und der „Roman-Diesel" (Nutzfahrzeug) hergestellt und ab 1978 in Abgrenzung zur Moskau-inspirierten „Spartakiade" jährlich eine sportliche Großveranstaltung namens *Daciada* abgehalten. Parallel dazu erfuhr die dakische Periode eine sozialistische Umdeutung durch regimetreue Historiker und Historikerinnen (Born 2005, 263–270).

Bald nach seiner Machtübernahme begann das Propagandasystem den Staats- und Parteivorsitzenden als die Reinkarnation der dakischen und thrakischen Stammesführer, die sich gegen die römische Invasion gestemmt hatten, darzustellen. Ab 1970 kam der Kult zur Hochblüte, als man anfing, ihn als Begründer oder zumindest Inspirator aller positiven politischen und ökonomischen Entwicklungen in Rumänien zu bezeichnen. Sein Geburtstag wurde zum nationalen Feiertag erklärt (Andreescu 2011, 84).

Den Höhepunkt des Personenkults und der nationalen Kontinuitäts- und Selbstständigkeitsbezeugungen bildeten im Jahr 1980 die Jubiläumsfeiern „2050 Jahre seit der Schaffung des unabhängigen dakischen Einheitsstaats". Im Vorfeld wurde das Jubiläum in Ausstellungen, Filmen, Comicfolgen und in der Tagespresse aufbereitet sowie eine Traditionslinie zum sozialistischen Rumänien hergestellt. Das Zentralsymbol für das Jubiläum bildete der Lebensbaum, der an das Verwur-

47 Die Daker waren ein thrakisches Volk, das seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. am Westufer des Schwarzen Meeres siedelte. Um 50 v. Chr. wurden die dakischen Gebiete von König Burebista vereinigt. Das Dakerreich, dessen Umfang sich etwa mit jenem des heutigen Rumänien deckte, wurde 107 n. Chr. eine römische Provinz.

zeltsein im Dakertum erinnern sollte. Auf der Zentralfeier am 5. Juli 1980 wurde einerseits Burebista (ca. 111–45), der erste König des vereinigten Dakiens, als historisches Vorbild herausgestrichen und andererseits Ceauşescu als lebender Held übergroß dargestellt – Anfang und Ende der Geschichte. Die Massen huldigten beiden frenetisch. Auf dieser Feier wurde das Zepter als Insigne des Präsidentenamts eingeführt (Born 2005, 263–270).

Eine weitere urbane Visualisierungsebene wurde durch die allmählich aufkommende Werbung, die in sozialistischen Systemen andere Funktionen als im kapitalistischen Westen innehatte, eingezogen. Bedauerlicherweise liegen für die Werbung und ihre Visualisierungsstrategien in sozialistischer Zeit erst wenige Studien vor. In den 1960er-Jahren entstand in Bulgarien, wie in den anderen sozialistischen Staaten auch, nach der Überwindung des kriegs- und systemumstellungsbedingten Mangels eine sozialistische Konsumkultur, inklusive Werbung und Modemagazinen. 1962 beschloss die bulgarische Partei, dass die Konsumption bis 1980 um das 4,5- bis 5-Fache steigen sollte. Bereits 1956 war das große Sofioter Warenhaus CUM mit seinen vielen Schaufenstern und Auslagen eröffnet worden. Ab 1966 wurde in den Kinowochenschauen Werbung für die wichtigsten touristischen Highlights des Landes betrieben. Die bulgarische staatliche Agentur *Reklama* begann ab 1966 in Zeitungen und Magazinen zu inserieren. Ab 1959 erschien die Modezeitschrift *Lada*, die vorgab, die aktuellsten weltweiten Modetrends zu repräsentieren. Die Modelle in *Lada* schienen jenen in Paris, London, Wien oder Italien ebenbürtig zu sein (Mineva 2010, 350–363).

Da es keinen Wettbewerb für den Verkauf von Produkten gab, hatte alle Produktwerbung primär Propagandazwecke zu erfüllen. Die Produkte wurden ohnedies gekauft, weil es keine Alternativen zu ihnen gab und die Werbefirmen alle staatlich geführt wurden. Im aufkommenden Fernsehen waren die Werbezeiten gering bemessen – auch deshalb, weil die Sendezeiten insgesamt limitiert waren – und dienten ebenfalls propagandistischen Zwecken. Sozialistische Werbung hatte einen erzieherischen, informativen und erklärenden Charakter und sollte der sozialistischen Moral und Idee dienen. In Rumänien wurden natürlich nur rumänische Produkte beworben; das visuelle Angebot bezog sich auf die Bereiche Essen und Getränke, Kosmetik, Kleidung und Schuhe, elektronische Geräte, Tourismus, Bankwesen, Versicherungen, Lotterie, Möbel, Medizin, Transport, Geschirr und industrielle Produkte (Muresan 2008, 91–94).

Eine Analyse rumänischer Werbeanzeigen in 32 Zeitschriften (592 Werbeeinschaltungen) in sozialistischer Zeit ergab, dass über 80 Prozent der Einschaltungen ganzseitig waren; 79,9 Prozent waren mit Fotos, 20,1 Prozent ohne Foto; 61,5 Prozent der Fotoeinschaltungen waren farbig. In 48,1 Prozent der Einschaltungen



Bild 72: Werbesujet der bekanntesten jugoslawischen (kroatischen) Fleisch- und Wurstfabrik „Gavrilović“

wurden keine Personen abgebildet. Von den gezeigten Menschen waren doppelt so viele Frauen wie Männer (ebd., 94–101).

Jeglicher Wettbewerb war verpönt. Den Geschäften war es verboten, um die Aufmerksamkeit und Kaufkraft der Passanten und Passantinnen zu werben; es wurden standardisierte Geschäftsfassaden favorisiert, um die angeblich schädlichen Einflüsse der kommerziellen Umgebung zu korrigieren. Da auch der Einzelhandel verstaatlicht war, wurde dessen „Werbung“ durch Aufschriften ersetzt, die auf ein „korrektes“ Konsumverhalten hinwiesen. Die Ziele der Werbung in einer sozialistischen Ökonomie waren bereits 1957 auf einer Konferenz in Prag für den gesamten Ostblock festgelegt worden. Sie sollte 1. über rationale Konsumformen informieren, 2. Einzelhandelsdienstleistungen verbessern und 3. den Geschmack und die Bedürfnisse des Konsumenten/der Konsumentin in die richtigen Bahnen lenken (Crowly & Reid 2000, 10 f.).

Wegen des jugoslawischen Selbstverwaltungssystems, das auch wettbewerbsorientierte Elemente enthielt, galten für dieses sozialistische Land etwas andere Maßstäbe. Eine Studie, welche die Situation 1970/71 erhob, ergab, dass unter den sozialistischen Staaten in Jugoslawien die Werbung nicht nur theoretisch am stärksten ausgeprägt sein musste, sondern auch praktisch. Das jugoslawische Wirtschaftssystem beinhaltete nämlich Marktelemente, die Werbung im klassischen Sinn rational erscheinen ließ – speziell nach der Implementierung der Reformen von 1965, die betriebsinterne Arbeiterräte, von ihnen gewählte Direktoren sowie von ihnen festgelegte Löhne vorsahen. Folgen dieses Schritts in die Marktwirtschaft waren Inflation, Arbeitslosigkeit und die Schließung von unrentablen Betrieben. Dies und die Öffnung der Grenze hatte zur Folge, dass im Jahr 1970 bereits 900.000 jugoslawische Staatsbürger und -bürgerinnen im Ausland Beschäftigung gesucht hatten; 1971 waren die Importe des Landes doppelt so hoch wie die Exporte (Hanson 1974, vii, 102 ff.).

Aufgrund des wirtschaftlichen Nord-Süd-Gefälles gab es hinsichtlich der Werbeaktivitäten große Unterschiede zwischen den einzelnen Republiken; in Slowenien und Kroatien war der Markt durch den Tourismus am besten entwickelt, im Süden, wie etwa in Makedonien, hingegen wenig. Es gab landesweit rund 300 registrierte Werbeagenturen, aber nur fünf oder sechs boten die gesamte Bandbreite an Werbeaktivitäten an. Die größte, eine kroatische, hatte etwa 200 Angestellte.

Die großen Zeitungen wie *Politika*, *Vjesnik* und *Borba* hatten ihre eigenen spezialisierten Werbeabteilungen. 70 Prozent der Aktivitäten gingen in Medienarbeit, was sehr hoch im Vergleich zu anderen osteuropäischen Agenturen war. Daneben gab es noch ein Marktforschungsinstitut, das auf landesweiter Ebene agierte, etwa hundert Angestellte hatte und Marktforschung für die Werbeagenturen sowie einheimische und ausländische Firmen durchführte. Im Marketing war Jugoslawien allen anderen COMECON-Ländern weit voraus und kam im Medienmix dem Westen am nächsten. Ende der 1960er-Jahre entfiel der größte Teil der Werbeausgaben auf Tageszeitungen (24 Prozent), 22 Prozent auf das Fernsehen und 18 Prozent auf das Radio. Für die Jahre von 1968 bis 1975 wurde eine Vervierfachung der Werbeausgaben prognostiziert (ebd., vii, 123 ff., 142 f.).

Interessant ist auch, dass einer Untersuchung zufolge im Jahr 1979 in der südlichen Hemisphäre 11,85 Prozent der Sendezeit im Fernsehen für Werbung reserviert wurde, in westlichen Marktökonomien 4,91 Prozent und in den sozialistischen Ländern lediglich 2,2 Prozent. In Jugoslawien brachten die Werbeeinnahmen nicht mehr als zehn Prozent der Gesamteinnahmen, die sich hauptsächlich aus den Fernsehgebühren zusammensetzten (Splichal 1985, 56 f.).

Die Stadt wurde zum Symbol der sozialistischen Moderne, die einen radikalen Bruch mit den Traditionen versprach. Sie stand für den Fortschritt, die Industrialisierung und die Befreiung der Frau von patriarchal strukturierten Geschlechterbeziehungen. In ihr sollte der Sozialismus sein Antlitz erhalten. Die sozialistische Stadt sollte sich von der dekadenten kapitalistischen Stadt unterscheiden, die Wohnbedürfnisse aller Menschen gleichermaßen erfüllen, sauber und sicher, rauschgift- und prostitutions-, verbrechens- und vor allem auch pornografiefrei sein. Werbung mit erotischen Untertönen war tabu; aber Werbung in einer sozialistischen Planwirtschaft war ohnedies nicht wettbewerbsorientiert, sondern bildete ein Propagandainstrument des jeweiligen Regimes.

Führerkult

Der beinahe einzige übernationale Führerkult der sozialistischen Welt, der sich auch visuell manifestierte, war jener um Stalin. Zwar wurde des toten Lenins auch gedacht – etwa in Form seines berühmten Mausoleums –, doch an den Stalin-Kult reichte dieser Grabeskult nicht heran. Er ist insofern nachvollziehbar, als der sowjetische Führer in den Augen von überzeugten Kommunisten und Kommunistinnen derjenige war, der im Zweiten Weltkrieg der deutschen Wehrmacht entschieden Widerstand geboten und in der Schlacht um Stalingrad (Wolgograd)

1943 die Kriegswende herbeigeführt hatte. Er war der sozialistische Führer des bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs einzigen sozialistischen Landes der Welt gewesen und hatte die nachmaligen sozialistischen Bruderländer in der Endphase des Zweiten Weltkriegs befreit und den sozialistischen Regimes in Rumänien und Bulgarien zur Macht verholfen. Bald nach seinem Tod (1953) begann jedoch die Demontage des Mythos und seiner Denkmäler. Ungarn erlebte 1956 einen blutigen Aufstand gegen die sowjetische Truppenpräsenz, im Zuge dessen das riesige Stalin-Denkmal auf dem Budapester Heldenplatz gestürzt wurde.

Die größten Monumente in den sozialistischen Staaten wurden für Stalin errichtet, solange er am Leben war. Dabei war in der frühen Sowjetunion durchwegs kritisch über skulpturale Porträts gedacht worden, da sie fälschlicherweise einen individuellen Heroismus anstatt des kollektiven Heldentums der proletarischen Massen betonen würden. Daneben entstanden Statuen, die an die Opfer des Nationalsozialismus (Zimmermann [o.J.]), und in Jugoslawien und Albanien Unmengen an Denkmälern, die an den Partisanenkampf erinnern sollten. Zur Zeit Stalins wurde eine Reihe von Straßen und Städte nach ihm benannt; das bulgarische Varna wurde 1949–1956 in „Stalin" umbenannt, das rumänisch-siebenbürgische Braşov 1951–1961 in „Oraşul Stalin" (Czepczy'nski 2008, 93f.) und das albanische Kuçova in „Qyteti Stalin" (1950–1990). Während beinahe alle Monumente und Städte dem Entstalinisierungsprozess nach dem Tod des Führers zum Opfer fielen, hielt Albanien weiterhin am Stalin-Kult („Albanien als einziges stalinistisches Land) im Schatten des Enver-Hoxha-Kults fest. Qyteti Stalin („Stalin-Stadt") wurde erst 1990 wieder in Kuçova rückbenannt, und auch die Stalin-Büsten wurden erst in diesem Jahr entfernt (Zimmermann [o.J.]).

In den sozialistischen Balkanländern kamen Langzeitführer an die Macht. Tito und Enver Hoxha hatten bereits im Zweiten Weltkrieg ihre Partisanen- und Partisaninneneinheiten im Kampf gegen Faschismus und Nationalsozialismus angeführt und lenkten ihre Länder bis zu ihrem Tod: Tito bis 1980 und Hoxha bis 1985. In Bulgarien übernahm Todor Živkov 1954 und in Rumänien Nicolae Ceauşescu 1965 die Macht als Staats- und Parteichefs; sie wurden 1989 entthront.

Spätestens ab den 1970er-Jahren gewann der Führerkult rund um die jeweiligen kommunistischen Staats- und Parteichefs immer mehr an Intensität und begann in Parolen und Bildern die öffentliche visuelle Repräsentation zu dominieren. Das politische Plakat hatte im öffentlichen Raum vor allem vom Ersten Weltkrieg bis zu den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg eine zentrale Rolle gespielt. Entscheidend für den Mobilisierungserfolg der politischen Propaganda im Ersten Weltkrieg war die Mitwirkung von Werbefachleuten. Sie erhielten dadurch eine staatspolitische Aufgabe. Die Fotomontage, die für die öffentliche Reklame

üblich wurde, war ab den 1920er-Jahren als Mittel der Gestaltung illustrierter Bücher und Zeitschriften eingesetzt worden. Es handelte sich dabei um die Kollage von Realitätsfragmenten. Dies eröffnete spielerische Möglichkeiten und sorgte für Überraschungseffekte in der Gestaltung. Porträtfotografien ließen sich mit gestellten Fotos und mit anderen Medien (etwa der Schrift) zu Montagen verknüpfen (Kämper 1985, 14, 59, 156 f.).

In der Zwischenkriegszeit begann sich das montierte Großfoto zur Herstellung großer Wandbilder durchzusetzen. Die bedeutendsten Künstler dieser Propagandatechnik waren in Deutschland der Bühnenbildner, Maler und Grafiker John Heartfield (1891–1968) – er gilt als Erfinder der politischen Fotomontage – und in der Sowjetunion Aleksandr Rodčenko (1891–1956) – er führte die Fotomontage in die Gestaltung des Filmplakats ein – und Gustavas Klucis (1895–1938) mit seinen überdimensionalen Postern (ebd., 156 f.). Im Westen wurde nun Industriewerbung oder Wahlwerbung fotogestützt eingesetzt; in den sozialistischen Staaten erhielt das Großfoto für die politische Agitation und für den Führerkult große Bedeutung (Kemp 1978, 36–46). Das Bild bzw. das politische Symbol war in der Lage, den mit dem Führerkult verbundenen Mythos zu visualisieren. Komplexe politische Aussagen und Kontexte konnten durch das Visuelle komprimiert und vereinfacht werden. Das Symbol ersetzte in stark verkürzender Weise einen Sach- und Handlungszusammenhang und wurde zu einem festen Bestandteil des ideologischen Systems. Es wirkte in appellativer Weise gemeinschaftsbildend und wurde zu einem zentralen Instrument der politischen Propaganda von Herrschaftssystemen und -ideologien (Hein-Kircher 2010, 10 f.).

Die dabei angewandte visuelle Sprache war von Land zu Land verschieden, da die visuellen Traditionen unterschiedlich waren, aber auch die politischen Führer für eine unterschiedliche visuelle Kultur standen. Der albanische Führer Enver Hoxha ließ sich gerne als volksverbundener Patriarch visualisieren – zumindest ab einer späteren Lebensphase. Ein zu Ehren seines 70. Geburtstags herausgegebener Bildband *Knie an Knie mit dem Volk* (1978 erschienen) porträtierte ihn jedenfalls so: ein geselliger älterer Herr, der zu Scherzen aufgelegt und nicht unnahbar ist. Seine diktatorische Stellung wurde im Bildaufbau überhaupt nicht deutlich. Diese Volksverbundenheit fand als Motiv auch Eingang in die gelenkte Bildende Kunst: der Machthaber den Kontakt mit der Bevölkerung suchend (Ursprung 2010, 58–65).

In den frühen albanischen Propagandabildern sind noch viele Elemente des stalinistischen Personenkults zu identifizieren. Darüber hinaus nahm der Aufbau der sozialistischen Ordnung einen zentralen Stellenwert ein und stand im Vordergrund, während der Personenkult des albanischen Parteiführers noch nachgeordnet war. Er wies lediglich den richtigen Weg. Seine Führerikonografie konnte sich



Bild 73: Enver Hoxha: Knie an Knie mit dem Volk (1978)

erst in den 1960er-Jahren durchsetzen, nachdem er seine Machtbasis konsolidiert hatte (ebd.). Öffentliche Monumente hatten in Albanien keine große Tradition. Das 1968 errichtete Skanderbeg-Reitermonument auf dem Hauptplatz von Tirana war das größte des Landes. Skanderbeg gilt in der albanischen Historiografie nach wie vor als früher Begründer der albanischen Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich. Enver Hoxha wurde mit dem Standmonument, das ihm nach seinem Tod 1985 ebenfalls auf dem Hauptplatz errichtet wurde, auf dieselbe Stufe gestellt: Er verteidigte die albanische Unabhängigkeit allen kapitalistischen und sozialistischen Machenschaften zum Trotz. Skanderbeg steht noch immer auf dem Platz, Hoxhas Statue wurde ein halbes Jahrzehnt nach seiner Errichtung von einer erbosten Menge demontiert und entfernt.

Des rumänischen Staats- und Parteichefs Ceauşescus Bildpropaganda hob sich in Form eines Führers in singulärer Form deutlich von Hoxha und Stalin ab. Spätestens ab den späten 1970er-Jahren gab es neben ihm und seiner Frau keine repräsentable oder repräsentierte Figur aus der kommunistischen Führungselite mehr. Diese Singularität war gewollt; Figuren neben ihm auf der Rednertribüne wurden einfach wegretuschiert. Mit Retuschen wurde allerdings bei Hoxha und Stalin auch gearbeitet, doch wurden üblicherweise nur in Ungnade gefallene Funktionäre aus den Bildern eliminiert (ebd.).

Eine bevorzugte Bildeinstellung der rumänischen Parteipresse ab den 1970er-Jahren war, den Führer an den äußersten Bildrand gedrängt in erhöhter Position zu zeigen – und darunter die ihn huldigenden jubelnden Massen, die einen Großteil des Bildes ausmachten. Ceauşescu kommunizierte visuell also ohne dazwischengeschaltete Institutionen direkt mit dem Volk. Im Unterschied jedoch zu Hoxha monologisierte er, und das Volk lauschte seinen Worten. Noch in den ersten Jahren nach seiner Machtübernahme (1965) hatte er mit anderen Führern das Bild geteilt; gegen Ende der 1960er-Jahre begann er jedoch ikonisch zu dominieren. Anders als Hoxha, der den Kontakt suchte, wurde um ihn herum ein Freiraum inszeniert, der ihn unnahbar machte; die Massen hingegen standen dicht gedrängt. Er wurde zudem in seiner Spätzeit vielfach mit Schärpe in den Landesfarben und Zepter porträtiert. Dieser visuelle Führerkult war also eher ausgrenzend denn integrierend, und seine exzessive mediale Präsenz bewirkte, dass er letztlich persönlich für alle Verfehlungen des Systems verantwortlich gemacht wurde (ebd.). Er



Bild 74: Nicolae Ceaușescu (1965)



Bild 75: Tito-Statue in Kumrovec, Antun Augustinčić (1948)

und seine Frau waren die Einzigen aus den 1989–91 vom Thron gestoßenen kommunistischen Führungseliten, die den gewaltsamen Tod fanden.

Trotz Titos visueller Allgegenwart in Form des Porträtfotos im offiziellen und privaten Bereich sowie in Schulbüchern und in der Presse blieben Tito-Denkmäler selten (Sretenovic & Puto 2004, 212). 1948 wurde eines in seinem nordkroatischen Geburtsort Kumrovec, 1961 eines in Titovo Užice (Kroatien) und in Titovo Velenje (Slowenien) ein drittes, wenngleich es sich um eine Kopie des ersteren handelte, errichtet. Obwohl die jugoslawische Propangandamaschinerie den Führerkult ständig pflegte, besaß er ausreichend natürliches Charisma, um auf weitere Denkmäler verzichten zu können. Es wurden jedoch im ganzen Land Tausende von Partisanen- und Partisaninnendenkmälern aufgestellt, die an den antifaschistischen Kampf im Zweiten Weltkrieg erinnerten. Zu Beginn der 1990er-Jahre wurden die wenigen Tito-Denkmäler gestürzt und die meisten Straßen, Fabriken und Ortschaften wieder rückbenannt (Živojinović 2010, 184, 191). Die Partisanen- und Partisaninnendenkmäler wurden nicht mehr gepflegt und verfielen. Tito-Devotionalien (Büsten, Fotografien oder T-Shirts), nicht selten in Kombination mit der jugoslawischen Flagge, erfreuen sich allerdings in exjugoslawischen Landesteilen, insbesondere in Bosnien-Herzegowina, lebhaften Zuspruchs.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sich die relativ kurze Periode des Sozialismus nachhaltig in das Leben der etwa zwischen 1900 und 1960 geborenen Menschen eingeschrieben hat. Sie schrieb das Leben oder Teile des Lebens von Generationen neu. Ein Großteil von ihnen schätzt diese Periode negativ ein – verständlich. Auch in visueller Hinsicht haben diese vier Jahrzehnte Spuren hinterlassen, die nicht leicht beseitigt werden können. In dieser Periode wurde die Säkularisierung intensiv weitergetrieben, Staat und religiöse Institutionen wurden streng voneinander getrennt, und der Besuch von religiösen Stätten wurde nicht gerne gesehen. Für wesentliche Teile der Bevölkerung hat das sakrale Bild – zumindest vorübergehend – an Bedeutung verloren. Die muslimischen Bevölkerungen sehen in den meisten figuralen Repräsentationen keine Verletzung ihrer religiösen Gefühle mehr. Der jugoslawische Film wurde als Indiz für eine bis dahin unbekannte und selbstbewusste Repräsentation balkanischer Kulturen identifiziert. Als die sozialistischen Regimes aufgrund des erzwungenen, dauerhaften Konsumverzichts bzw. im Falle Jugoslawiens aufgrund der Nationalitätenkonflikte in sich zusammenfielen, befand sich das digitale Zeitalter noch in seinem Frühstadium. Aus diesem Grund gilt es abschließend, den Blick wieder auf die kleineurasische Gesamtregion zu erweitern und zu fragen, wie sich die unterschiedlichen visuellen Traditionen der Herausforderung durch die neuen Medien stellen.

9. Kapitel: Visuelle Umbrüche

Etwa gleichzeitig mit dem Fall des Sozialismus, der Intensivierung von Globalisierungsprozessen und mit einem umfassenden Re-Islamisierungsprozess setzte auch das digitale Zeitalter ein. Diese Kombination zog einen tief greifenden Wandel der visuellen Repräsentationskultur nach sich, dem in diesem Kapitel nachgegangen werden soll. Dieses neue Zeitalter hatte sich bereits über ein Jahrzehnt zuvor angekündigt. Erstmals war 1977 in der wissenschaftlichen Literatur von der Informationsgesellschaft die Rede. Jeglicher Informationsinhalt, ob schriftlich, akustisch oder visuell, konnte ab den 1960er-Jahren zunehmend als Datenreihe verstanden werden (Briggs & Burke 2009, 232). Die Kapazitäten des Computers, die bis in die frühen 1970er-Jahre lediglich jene von verbesserten Rechenmaschinen ausgemacht hatten, konnten durch die Erfindung des Mikroprozessors im Jahr 1971 sprunghaft erhöht werden. Ab den 1980er-Jahren arbeitete man erfolgreich an der Digitaltechnologie, das heißt an der Integration von Text, Zahl, Bild und Ton. Seither können diese Medien nicht mehr isoliert voneinander betrachtet werden (ebd., 237–240). Noch im Jahr 1989 konnte der englische CERN-Techniker, Tim Bernes-Lee, der erstmals den Terminus *World Wide Web* vorschlug, vom Internet träumen und davon, dass alle Informationen, die auf Computern weltweit gespeichert sind, miteinander verknüpft werden könnten (ebd., 265).

Auch die Technologie der neuen Medien wurde also im Westen entwickelt und durchdringt den Alltag der Menschen stärker als die traditionellen. Werden sich die visuellen Kulturen Kleineurasiens, die bis in das späte 20. Jahrhundert durch eine dynamische Interaktion von westlichen bzw. östlichen (sozialistischen) und regionalen Lesarten oder teilweise sogar durch autochthon-regionale Formensprachen geprägt waren, durch die medialisierte Globalisierung und die Liberalisierung der Märkte schließlich in einem uniformen Amalgam auflösen? Wenn wir das Verständnis von Globalisierung auf die Intensivierung der weltweiten sozialen Beziehungen, die voneinander entfernte Orte so miteinander verbindet, dass lokale Ereignisse von weit entfernten Entwicklungen und umgekehrt gestaltet werden, beschränken, zieht sie offensichtlich keine umfassende kulturelle Homogenisierung nach sich. Menschen und Kulturen treten in ihrer Unterschiedlichkeit in eine neue Art von medialisierter Beziehung und reagieren darauf unterschiedlich; die Folgen dessen sind daher unvorhersehbar. Die Frage ist, wie Menschen Medien

und Kommunikationsangebote weltweit nutzen und wie diese traditionelle Interaktionsmuster beeinflussen (Rantanen 2005, 1–11).

Im digitalen Zeitalter und in der Ära einer dynamisch um sich greifenden Digitalisierung steht die allumfassende Visualisierung von Lebensrealitäten und -visionen zur Debatte. Leider ist es hier nicht möglich, dieser umfassenden Perspektive gerecht zu werden; es können lediglich Fragmente dieses umfassenden Ganzen beleuchtet werden. Dieses Kapitel wird die Frage nach der Geschwindigkeit und Intensität des Eindringens der neuen Medien in der kleineurasischen Region beantworten. Die folgenden Unterkapitel beurteilen diese Fragen über relevant erscheinende Segmente des digitalen Zeitalters. Dazu gehören die neu formulierten Bilderwelten nach dem Ende der realsozialistischen Systeme in Europa, der Gebrauch des Internets, der Zusammenhang von Werbung und Geschlecht, das Fernsehen und der Film. Darauf aufbauend können wir im 10. Kapitel der Frage nachgehen, ob andere Kulturen anders sehen und ob die visuellen Kulturen des Balkans und des Nahen Ostens noch in einer bestimmten Art und Weise spezifisch sind.

Postsozialistische visuelle Kulturen

Dieses Unterkapitel schließt dort an das 8. Kapitel an, wo einige Elemente der sozialistischen visuellen Moderne analysiert wurden. Etwa zwei Jahrzehnte nach den dramatischen Ereignissen, welche die politische Wende begleiteten, hat sich die visuelle Kultur in einer Weise weiterentwickelt, wie sie schwerlich in Worte zu fassen ist. Der Zusammenbruch der sozialistischen Systeme, der sich etwa zeitgleich mit der Einführung von Satellitenkanälen und des Kabelfernsehens ereignete, führte beispielsweise zu einer völligen Neuorganisation der Medienlandschaft. Medien, die früher staatssubventioniert waren, müssen nun markttauglich sein. Nach dem Untergang der sozialistischen Systeme erlebten die traditionellen Medien eine kurze Phase unbeschränkter Freiheit, bis sie wieder von den sich etablierenden kapitalistischen Demokratien über Mediengesetze unter Kontrolle genommen wurden (Sparks 2000, 35–48). Gleichzeitig jedoch verloren die traditionellen gegenüber den staatlich unkontrollierten neuen Medien an Bedeutung.

Die Medienpolitik in den sozialistischen Staaten war bis in die späten 1980er-Jahre relativ einfach strukturiert gewesen. Die monopolhafte Staatsverantwortung für die gedruckten und ausgestrahlten Medien wurde mit deren politischer, erzieherischer und kultureller Bedeutung für die Gesellschaft begründet. Kontrolle und Beschränkungen in der Verbreitung wurden außerdem durch die Notwendigkeit der technischen Standardisierung, die Beschränktheit an Sendefrequenzen und

den nationalen Vorrang von Verteidigung und Sicherheit legitimiert. Die nationalen, regionalen und lokalen Sender waren staatlich finanziert und kontrolliert und dienten dazu, die Parteipolitik zu erklären und umzusetzen. Die Zeitungen waren zumeist im Besitz der regierenden Parteien und erhielten Staatssubventionen. Eine Zivilgesellschaft konnte sich unter diesen Bedingungen nicht herausbilden (Splichal 1994, 27–62). Jugoslawien bildete die einzige Ausnahme, da es innerhalb eines bestimmten Rahmens einen gewissen Pluralismus zuließ.

Mit der Wende von 1989–91 wurden der Presse diese Subventionen über Nacht entzogen, und sie musste sich plötzlich über den Markt finanzieren. Viele Erzeugnisse überlebten diesen Übergang nicht. Andere Zeitungen entstanden als Parteizeitungen neu, wurden zumeist unzulänglich finanziert und bewegten sich daher qualitativ auf einem geringen Niveau. Da das politische Klima infolge der politischen Wende hoch ideologisiert war, konnte in den ersten Jahren danach von einer Informationsgesellschaft noch nicht die Rede sein. Dazu kam, dass das Kabelfernsehen noch wenig entwickelt war. In Bulgarien, Rumänien, Albanien und den südlichen, ehemals jugoslawischen Republiken war es am schwierigsten, demokratische Mediensysteme zu installieren. Die Emissionen waren vollständig staatlich kontrolliert, in Albanien und Bulgarien wurden private TV-Stationen in ihrer Tätigkeit behindert (ebd.).

Zehn Jahre nach der politischen Wende kamen die Autoren einer Studie über die Medienlage in den postsozialistischen Ländern zum Schluss, dass diese einerseits durch politischen Druck – insbesondere in den postjugoslawischen Krieg führenden Ländern –, ökonomische Probleme und chaotische Mediengesetze charakterisiert sei. Auf der anderen Seite sei die Zahl an elektronischen und gedruckten Medien enorm gestiegen. In Bosnien-Herzegowina etwa existierten 1999 138 Zeitungen und 227 Radio- und Fernsehstationen; selbst im Kosovo bestanden vor der Bombardierung durch die Nato im Jahr 1999 rund hundert TV-Stationen. Ein weiteres Ergebnis der Studie besagt, dass die elektronischen Medien größere Bedeutung erlangt hatten, da die Printmedien teuer und deren Distribution schwierig war. Die meisten TV-Stationen konnten mangels Ausrüstung jedoch kein eigenes Programm produzieren und mussten sich daher auf Werbung, Unterhaltung und Filmkonserven beschränken. Lediglich die staatlichen Radio- und Fernsehstationen hatten die Erlaubnis und die technischen Möglichkeiten, landesweit zu senden. Trotz der vielen Stationen hatten also die Staatssender nach wie vor eine dominierende, wenn nicht monopolartige Stellung im Informationsbereich inne (Brunnbauer & Grandits 1999, 29 f.). Dies sollte sich in den darauffolgenden Jahren durch populär werdende Satellitenprogramme schlagartig ändern.

Der Zusammenbruch des Sozialismus führte auch zu ganz und gar nicht digitalen Ereignissen, die dennoch von großer visueller Bedeutung waren. Nehmen wir nur die Entfernung von öffentlichen Monumenten der sozialistischen Zeit, die beinahe in allen postsozialistischen Ländern außerhalb Russlands zum Ziel hatte, die jüngste Vergangenheit durch ein ideologisch „bereinigtes" Gedächtnis neu zu repräsentieren. Bereits unmittelbar nach der Wende wurden unzählige Vorschläge von Künstlern und Künstlerinnen, Malern und Designern zur Umgestaltung des öffentlichen Raums vorgelegt. So etwa sollte das Denkmal der sowjetischen Armee im bulgarischen Plovdiv durch den Nationalhelden des 19. Jahrhunderts, Vassil Levski, Jesus Christus oder eine riesige Coca-Cola-Flasche ersetzt werden. Vor seiner Zerstörung 1999 sollte das Sofioter Mausoleum des bulgarischen Nachkriegsparteichefs, Georgi Dimitrov, in den größten Nachtklub des Balkans, in eine Abteilung der Nationalbibliothek bzw. des Nationalhistorischen Museums oder in eine Theaterbühne umgewandelt werden; schließlich wurde es in die Luft gesprengt. Frühere sozialistische Monumente wurden durch neue Figuren, die Freiheit und Hoffnung symbolisieren, sowie mittelalterliche Könige und Nationalhelden ersetzt. 1991 beschloss das bulgarische Parlament ein Gesetz, wonach das ab 1944 von der kommunistischen Partei erworbene Eigentum illegal war. Damit waren praktisch auch alle Monumente, die mit ihr in Verbindung standen, nicht mehr denkmalgeschützt, und die Gemeinden und Regionalautoritäten konnten frei darüber entscheiden, was mit ihnen geschehen sollte. Alle Versuche, zumindest einige Monumente unter dem Titel des historischen Erbes zu bewahren, scheiterten (Voukov 2005, 215 ff.).

In den Städten veränderte sich die visuelle Signatur am raschesten. Sie wird in zunehmendem Maß von der westlichen Konsumlogik und urbanen Kultur, die mit den lokalen Verhältnissen amalgamiert, geprägt. Die jeweils junge Generation zeigt sich als besonders anfällig für die Übernahme von gewissen Praktiken der visuellen Globalkultur. Je urbanisierter das Milieu, desto offener sind die Jugendlichen gegenüber globalen Einflüssen und desto stärker werden ihre Symbole mit lokalen postkommunistischen sozialen Realitäten vermengt (Roman 2003, 59 f., 65, 68).

Der Sozialistische Realismus sei von einer postsozialistischen „Logik des Karnevalistischen" abgelöst worden (ebd., 41), die von einer „Architekturfolklore" des schlechten Geschmacks gekennzeichnet sei. Letzterer Terminus wurde vom bulgarischen Kulturwissenschaftler Ivaylo Ditchev (Ditchev [o.J.], 123) auf Sofia angewendet, er trifft jedoch auf viele postsozialistische Großstädte zu und ist durch ein willkürliches Potpourri von Alt und Neu charakterisiert. Mit ein Grund dafür war die chaotische Rückerstattung des in sozialistischer Zeit verstaatlichten Immobilienbesitzes. Erbstreitigkeiten konnten dazu führen, dass teurer Immobilienbesitz im

Stadtzentrum zunehmend baufällig wurde. Viele der Erben waren ältere Menschen, die keine baulichen Akzente mehr setzen wollten. Dies lud Investoren dazu ein, ihre Vorstellungen von einer postsozialistischen Moderne architektonisch zu verewigen.

Der Wirtschaftsliberalismus in Kombination mit Massenentlassungen aus staatlichen Betrieben führte dazu, dass sich die Menschen auf die eigenen Beine stellen mussten, um überleben zu können. Ein typisches Beispiel für die Lösung dieses Problems sind die in Verkaufsläden umgewandelten Autogaragen. Nicht selten wurden auch Kellerräume in Zigaretten-, Alkohol- oder Lebensmittelgeschäfte umgewandelt, und der Kunde oder die Kundin musste sich niederkauern, um von der Straße aus das Geschäft abzuwickeln. „Wilde" Märkte, auf denen gefälschte Marken und Raubkopien von CDs feilgeboten werden, entstanden, Fassaden wurden rücksichtslos umgestaltet und Erdgeschosswohnungen in Büros oder Cafés umgewandelt. Gehwege wurden von Restaurants „privatisiert", Parkplätze von Autobesitzern mit Ketten abgesperrt, auf zentralen Plätzen hässliche Geschäftsbauten errichtet, Tankstellen in Parks errichtet oder Balkone in Küchen umgewandelt. Autos parken reihenweise auf Gehsteigen, und jegliche freie Fläche wird von Werbeplakaten zugepflastert. Bauvorschriften werden etwa durch eine „Dacharchitektur" umgangen, bei der man bis zu fünf Stockwerke unter einem riesigen Dach versteckt (ebd., 114–125).

Für die postjugoslawischen Länder – und insbesondere für ihre Hauptstädte – stellt sich neben ähnlichen Problemen eine weitere, zumindest ebenso wichtige Frage: Wie kann die neue Hauptstadt visuell und symbolisch ausgestaltet werden, dass sie historische Unabhängigkeit von Staaten und Reichen, denen sie einst angehörte, repräsentiert? Für die makedonische Hauptstadt Skopje etwa erhält diese Fragestellung aufgrund der außenpolitischen Spannungen mit Griechenland und der bereits erwähnten ethnisch-konfessionellen Aufsplitterung der Bevölkerung besondere Brisanz. Die 2006 gewählte konservativ-populistische Regierung beschloss, die „uralte" makedonische Identität und die „glorreiche" Geschichte des Landes und der Stadt über Mittel der Architektur und Urbanistik zu unterstreichen. Im Februar 2010 wurde der Plan „Skopje 2014" präsentiert, der auch eine Ausgestaltung des öffentlichen Raums durch neue Stein- und Marmorskulpturen vorsieht – über 50 innerhalb eines Radius von 500 Metern –, die das visuelle Antlitz das Stadtzentrums neu gestalten soll. Zusätzlich zu diesen Skulpturen werden zentrale Plätze mit Erinnerungsfiguren aufgefüllt, welche die antiken Wurzeln des makedonischen Staats beweisen sollen. Der Hauptplatz etwa wird seit Kurzem von einer 22 Meter hohen Bronzestatue Alexanders des Großen[48] dominiert. Der Begründer des

48 Alexander (356–323) war ab 336 König von Makedonien. Durch die Zerstörung des persischen Achä-

antiken und überkontinentalen griechischen Reichs, der in den Geschichtsbüchern manipulativ als großer Vorfahre der makedonischen Nation verehrt wird, wurde auf die prominenteste Stelle des Landes gestellt (Mijalkovic & Urbanek 2011, 78 ff.). Es ist davon auszugehen, dass dieser Akt nicht zur Verbesserung der ohnehin stark belasteten Beziehungen zu Griechenland beiträgt, wird doch Alexander von der griechischen Geschichtsforschung nicht unberechtigt als griechischer Feldherr und Staatsmann reklamiert. Da außerdem davon auszugehen ist, dass die öffentliche Beanspruchung der Geschichte auf Kosten des albanischen Bevölkerungsanteils (rund ein Viertel der Gesamtbevölkerung) ausfallen wird, kann die Gestaltung des neuen visuellen Antlitzes der Hauptstadt nicht ohne Belastung der albanisch-muslimischen / orthodox-makedonischen Beziehungen abgehen.

Auch nicht unpolitisch, allerdings in ihrer Botschaft schwer entzifferbar war die bereits vor der Wende einsetzende und rasch zunehmende Flut an Graffiti, die den Plakatwänden Konkurrenz machen. Graffiti stellen mittlerweile ein Phänomen dar, das schon längst keinen Ausdruck jugendlichen Protests allein mehr darstellt, sondern teilweise von der Kunst absorbiert wird. Sie finden sich überall im öffentlichen Raum und weisen vielfach schwer dechiffrierbare Bedeutungen – soziale, politische, kulturelle und subkulturelle – auf. Zumeist dürften sie von jungen Menschen stammen und eine Ablehnung allgemein akzeptierter Werte ausdrücken. Mitunter werden sie von Passanten und Passantinnen ergänzt oder abgeändert und werden so zu öffentlichen Wallpapers umfunktioniert. Sie können humoristisch, klug, obszön, vulgär, jedenfalls subversiv sein. Sie werden im Rahmen eines Wertekrieges häufig von der Stadtverwaltung entfernt, um gleich darauf wieder aufgesprüht zu werden. Da sie anonym sind, kann ihr Inhalt häufig auch aggressiv, verletzend, sexistisch, obszön oder rassistisch sein. Sie können aber auch philosophische Inhalte transportieren, inhaltslos oder ironisch sein. In Belgrad waren unter der Herrschaft von Präsident Slobodan Milošević (1989–1997 Präsident Serbiens, 1997–2000 Präsident Jugoslawiens) Graffiti häufig ein visueller Ausdruck des Protests gegen dessen Herrschaft (Roman 2003, 6; Antonijević & Hristić 2006, 279–288).

Die „gezähmte" Bemalung von Wänden wird mittlerweile immer häufiger durch die öffentliche Hand in Auftrag gegeben. Die griechische, 1998 gegründete Künstlergruppe „Carpe Diem" etwa entwirft und realisiert im öffentlichen Auftrag Pro-

---

menidenreichs konnte er sein kleines Balkankönigreich bis zum Indus und nach Ägypten ausdehnen (334–330). In Ägypten wurde er zum Pharao ausgerufen (331) und ließ die Stadt Alexandria gründen. Er erkrankte und starb in Babylon. Über die nationalstaatliche Indienstnahme Alexanders im 20. und 21. Jahrhundert siehe Kreutz 2010.



Bild 76: Wandgraffiti in Athen 2011; Foto: one/urban graffiti

gramme für Wandmalereien im öffentlichen Raum, der dadurch vermenschlicht werden soll. Ein wichtiges Charakteristikum der Gruppe ist, dass alle Malprogramme vom selben Team stammen. Es diskutiert im Vorfeld mit Bürgern und Bürgerinnen sowie öffentlichen Institutionen, erstellt einen Plan und setzt anschließend das Vorhaben um (Iosifidis 2008, 54, 64).

In diesem Zusammenhang muss auf eine verwandte Aktion hingewiesen werden, die der von 2000 bis 2011 amtierende Bürgermeister von Tirana, Edi Rama, ins Leben rief. Tirana war noch an der Wende zum 20. Jahrhundert ein größerer osmanischer Marktflecken gewesen, der nach seiner Ernennung zur Hauptstadt des neuen albanischen Staats im Jahre 1920 in der Zwischenkriegszeit um einige Repräsentativbauten erweitert wurde. Das sozialistische Tirana war wohl die seltsamste Hauptstadt des gesamten Ostblocks. Wie die anderen Hauptstädte auch wurde sie durch einen sozialistischen Ring von Wohnblöcken und Fabriken („Neu-Tirana") erweitert, aber die meisten Blöcke wurden in roher Fassade stehen gelassen und ähnelten einander daher so stark, dass Hausfassaden für Fremde keine Orientierung boten. Im Winterregen vertieften sie die allgemeine Tristesse. Dazu kam noch eine unheimliche Stille, die dem Umstand zu verdanken war, dass der Privatbesitz von Autos untersagt war.

Das visuelle Antlitz Tiranas veränderte sich durch die ab 1991 einsetzende Demokratisierung des politischen Systems von allen postsozialistischen Hauptstäd-





Bild 77: Straßenkunst in Istanbul 2011; Foto: KoMaOne

Bild 78: Wandgraffiti in Mekka 2011; Foto: pars dsk

ten am radikalsten. Die Einwohnerzahl verdreifachte sich in wenigen Jahren, und die Stadt schwoll völlig unkontrolliert und ohne mitwachsende Infrastruktur an. Ehemalige Freiräume und Parks wurden von Läden und Restaurants aller Art in Beschlag genommen; der Autoverkehr nahm gefährliche Ausmaße an. In der einst so beschaulichen Stadt wurde es riskant, die Straße zu überqueren. Visuelle Anarchie kehrte ein (Salzmann 2010, 67 f.).

Der sozialistische Bürgermeister Rama griff hart durch. Er ließ die illegalen Bauten abreißen und stellte den öffentlichen Raum wieder her. Seine markanteste Aktion war jedoch die Bemalung der tristen Häuserfassaden in bunten Farben. Die Stadt drückt seither eine Lebensfreude aus, die ihr in sozialistischer Zeit abhandengekommen war. Rama: „Das Bemalen der grauen Fassaden der Gebäude war kein künstlerisches Projekt, sondern eine politische und soziale Geste. Es mussten die Grundvoraussetzungen geschaffen werden, um ein neues Kapitel unserer Geschichte zu beginnen. Es war ein politisches Statement, das mit Farben und nicht mit Worten gemacht wurde … Wir mussten eine neue Verbindung, eine Identifikation der Bürger mit dem öffentlichen Raum in der Stadt erreichen. Das Bemalen der Fassaden war ein starkes Signal, dass sich etwas ändern muss, dass sich etwas ändert und dass diese Veränderung möglich ist“ (ebd., 82 f.).

Einen anderen bemerkenswerten Aspekt visueller Kultur stellt das Musikvideo dar. Mitte der 1990er-Jahre wurde es beispielsweise integrierender Bestandteil

der bulgarischen Medienlandschaft. Innerhalb weniger Jahre entwickelte sich die Produktion von amateurhafter zu professioneller Produktion weiter; aufgrund der Marktsituation handelt es sich um typische Low-Budget-Produktionen. Das Chalga-Genre bildet die populärste Produktionssparte. In den 1980er-Jahren konnte Chalga als Protest gegen die Homogenisierungspolitik der bulgarischen Regierung gegenüber den muslimischen Minderheiten des Landes interpretiert werden, da er die Multikulturalität der Bevölkerung dokumentierte. Alle Referenzen auf Roma- und türkische Musik waren offiziell verboten. Heute repräsentiert er ein wildes Potpourri aus verschiedenen Stilen: bulgarische, serbische, makedonische, griechische und türkische populäre Musik, ältere bulgarische Popsongs, verschiedene Stile balkanischer Roma-Musik, westlicher Pop, Rock, Techno und Rap sowie afro-kubanische Musik fließen zusammen. Chalga ist also schwer zu definieren, seine charakteristischen rhythmischen Muster jedoch sind üblicherweise mit dem „orientalischen Tanz“ oder Bauchtanz bzw. mit sexistischem Softporno verbunden, was seinen kommerziellen Erfolg sichert (Kurkela 2007, 143 ff.).

Der Anbruch des digitalen Zeitalters hat das postsozialistische Informationssystem wie auch die visuelle Kultur revolutioniert, da er mit dem abrupten Niedergang sozialistischer Visualität zusammenfiel. Nach der vorübergehenden Durchsetzung des säkularen Bildes in sozialistischer Zeit paarte sich der Anbruch des digitalen Zeitalters mit der Wiederkehr religiöser Visualisierungsstrategien im Postsozialismus, während diese im muslimischen Nahen Osten – und insbesondere auf der Arabischen Halbinsel – ungebrochen sind und durch die Re-Islamisierung neuen Auftrieb erhalten. Wie gehen die Menschen mit den neuen digitalen Visualisierungsmöglichkeiten und Bilderwelten um – und welchen Zugang haben sie zu ihnen?

Internet

Die Nutzung von Informations- und Kommunikationstechnologien ist in der akademischen Welt so selbstverständlich geworden, dass der Blick für die weltweit ungleichen Zugangsmöglichkeiten verloren gegangen ist. Diese „digitale Kluft“ beginnt sich teilweise zu schließen, teilweise jedoch vergrößert sie sich. Die Hürden sind globaler, nationaler, religiöser und individueller Natur. Der größte Unterschied jedoch besteht in der globalen ökonomischen und sozialen Ungleichheit und, damit in Zusammenhang stehend, im Zugang zu Computern. Die Situation der postsozialistischen Länder ist wegen der Zunahme der „neuen Armut“ nicht unbedingt Optimismus erweckend. Während etwa im Jahr 2000 14,50 Bulgaren

und Bulgarinnen pro 10.000 Einwohner und Einwohnerinnen über einen privaten Internetanschluss verfügten, waren es in Estland bereits 206,81. Während 0,34 Prozent der Bevölkerung Albaniens und 7,59 Prozent der Bevölkerung Bulgariens das Internet nutzten, waren es in Slowenien 31,13 Prozent (Vartanova 2002, 449–456).

Gemessen an der Gesamtbevölkerung war im März 2011 die Zahl der Internetuser und -userinnen in Nordamerika am größten, gefolgt von Australien, Europa und Lateinamerika. Diese Reihenfolge ist seit 2006 unverändert. Zu den Top-20-Ländern mit der höchsten Internetuser-Dichte gehören Länder wie Südkorea, die USA oder Japan. Unter den europäischen Ländern erreicht das Internet die nordeuropäischen Länder wie Island (Reichweite 97,0 Prozent), Norwegen (94,4), Schweden (92,4), Holland (88,3), Dänemark (85,9) und Finnland (85,2) die meisten Menschen. Zu den Ländern mit der geringsten Reichweite zählen etwa der Kosovo mit einer Reichweite von 20,7 Prozent (März 2011) oder Rumänien mit einer, die von 23,3 Prozent (Dezember 2006) auf 35,5 Prozent im März 2011 gestiegen ist – ein Anstieg, der auch mit der hohen Auslandsmigration (rund drei Millionen Menschen) in Zusammenhang stehen könnte (Tutunea 2009, 162, 167f.; Internet World Stats 2012).

In Bulgarien war das Internet 1991 eingeführt worden, erreichte aber erst ab 1994 eine Benutzer- und Benutzerinnenfreundlichkeit, die eine allgemeine Nutzung ermöglichte. Dennoch blieb es bis 2002 ein elitäres Unterfangen. 98 Prozent der Nutzer und Nutzerinnen waren jung, hatten einen urbanen Hintergrund, waren auf Universitäten tätig oder hatten eine gute Ausbildung genossen. Ab 2005 stieg die Zahl der Internetuser und -userinnen, hauptsächlich in der Teenagergeneration, ständig an. Die Gruppe wird allerdings immer inhomogener. Sie nutzt das Internet nicht nur passiv, sondern in steigendem Maß auch aktiv. Die erste persönliche Homepage auf dem bulgarischen Internet war 1998 eingerichtet worden. Die Zahl stieg bis etwa 2005 an, als mit rund 2.000 ein Sättigungsgrad erreicht wurde. Stattdessen erzielten Blogs eine wesentlich größere Reichweite. Insgesamt bleibt die virtuelle Öffentlichkeit noch unbedeutend; wichtige Fragen werden über andere Medien abgehandelt (Spassov 2009, 3–16).

Von der arabischen Welt wird generell angenommen, dass sie das Internet unterdurchschnittlich nutzt. Tunesien war das erste arabische Land, das sich 1991 in einer experimentellen Phase dem Internet anschloss. Ägypten war jedoch das erste arabische Land, welches einen regulären Internetbetrieb aufnahm. Manche arabische Staaten geben politisch motivierte moralische Bedenken gegen dessen Nutzung vor. Einige bezeichnen es als koloniales Instrument, Saudi-Arabien macht religiöse Gründe geltend und Syrien fürchtet um die Grundlagen seines autoritären Regimes. Zwischen 1992 und 2000 gehörte die arabische Welt zur Gruppe

geringster Internetnutzung weltweit. Die Gründe dafür sind neben den bereits genannten die schlechte Telekommunikationsinfrastruktur, die schwache ökonomische Entwicklung und der hohe Analphabetismus. Von 2000 bis 2011 erhöhte sich jedoch die Internetnutzung signifikant – nämlich um knapp 2.000 Prozent – und hat nun eine Reichweite von 31,7 Prozent. Damit liegt die Region vor Asien und Afrika, knapp hinter Lateinamerika (36,2) und deutlich hinter Nordamerika (78,3) (ebd.; Internet World Stats 2012).

Tabelle 1: Steigerung der Internetreichweite 2000–2011 im internationalen Vergleich

	Reichweite 2011	Steigerung Reichweite 2000–2011
Europa	58,3	353,1
Naher Osten	31,7	1987,0
Weltdurchschnitt	30,2	480,4

(Quelle: Internet World Stats 2012)

In Kuwait herrscht insofern eine atypische Situation vor, als, obwohl der Staat die wichtigsten Medien kontrolliert, das Land gleichzeitig eine hohe Medienpenetration, die außerhalb seiner Kontrolle steht, aufweist. So etwa konsumieren lediglich 13 Prozent der Seher und Seherinnen regelmäßig das staatliche Fernsehprogramm, der Rest bevorzugt Satellitenprogramme. Das primär von der Jugend benutzte Internet schafft Untersuchungen zufolge eine bislang nicht gekannte persönliche Autonomie. Eine Untersuchung fand heraus, dass Internetkontakte vielfach die traditionellen Geschlechtergrenzen überschreiten; Heiratsarrangements werden auf diese Weise immer häufiger unter Ausschluss der Familien eingefädelt (Wheeler 2000, 437, 443).

Was die Reichweite des Internets anlangt, so zeigt sich, dass die Balkanländer mehr oder weniger deutlich unterhalb des europäischen Durchschnitts liegen. Zwischen den arabischen Ländern bestehen ungeheure Differenzen. Länder wie Bahrain oder die Vereinigten Arabischen Emirate (VAE) liegen deutlich über dem europäischen Durchschnitt, was auch für Israel zutrifft, während im Irak oder im Jemen das Internet bedeutungslos ist. Auffallend ist die starke Zunahme der Internetnutzung in Oman und Palästina in den vergangenen Jahren. Des Weiteren sticht ins Auge, dass sich die Internetnutzung in Albanien in den vergangenen zwei Jahren mehr als verdoppelt hat, während sie im Kosovo, aber auch in Bosnien-Herzegowina auf relativ niedrigem Niveau stagniert.

Tabelle 2: Internetreichweite im internationalen Vergleich in Prozent der Gesamtbevölkerung im Vergleich von 2009 und 2011

Land	Reichweite 2009	Reichweite 2011
Albanien	20,6	43,4
Bosnien-Herzegowina	31,2	31,2
Bulgarien	36,7	47,9
Griechenland	45,9	46,2
Kosovo	20,9	20,7
Makedonien	43,9	50,9
Moldawien	19,7	30,9
Montenegro	43,7	45,9
Rumänien	33,4	35,5
Serbien	44,7	56,2
Türkei	34,5	44,4
Bahrain	55,3	53,5
Irak	1,0	2,8
Israel	72,8	70,4
Jemen	1,6	9,7
Jordanien	23,9	26,8
Katar	52,3	66,5
Kuwait	37,1	42,4
Libanon	23,5	29,0
Oman	13,6	48,4
Palästina (Westbank)	14,4	53,7
Saudi-Arabien	26,8	43,6
Syrien	16,4	19,8
VAE	60,9	69,0

(Quelle: Internet World Stats 2012)

Was diese Statistik nicht zeigen kann, ist die breite Diskrepanz in der Internetnutzung innerhalb eines Landes. Kulturell-religiöse, infrastrukturelle, aber auch finanzielle Hindernisse, vor allem jedoch die mangelnde Literarität im Nahen

Osten können für die geringe Internetnutzung ausschlaggebend sein (Bunt 2003, 9 f.). Israel weist die weitaus höchste Internetnutzung Kleineurasiens auf, was mit der hohen Schriftkultur der Bevölkerung in Zusammenhang stehen könnte. Allerdings ist jene der VAE praktisch gleich hoch. In diesem Zusammenhang wäre es interessant, in Erfahrung zu bringen, für welche Zwecke das Internet in den einzelnen Ländern hauptsächlich genutzt wird. Solche Nutzungsprofile würden wahrscheinlich einige Unterschiede zwischen Israel und den VAE ergeben. Es kann vermutet werden, dass in Kleineurasien die E-Mail- und Skype-Dienste ganz oben auf der Liste stehen, da die meisten Länder dieser Region von erheblicher aktiver oder passiver Arbeitsmigration betroffen sind und daher die schnellen Kommunikationsdienste des Internets bevorzugt werden. Religiöse Einstellungen können die Internetnutzung ebenfalls beeinflussen. Wie im 10. Kapitel noch genauer erläutert wird, haben fundamentalistische Strömungen in Islam und Judentum erhebliche Vorbehalte gegen dieses Medium.

Werbung und Repräsentation der Geschlechter

Auf die Produktwerbung als eines der wichtigen Visualisierungsinstrumente wurde bereits an mehreren Stellen dieser Untersuchung Bezug genommen. Sie hatte bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts in der kleineurasischen Region eine vergleichsweise geringe Rolle gespielt, weil die Märkte entweder gering entwickelt oder staatlich gelenkt waren. In einem kapitalistischen Land wie Deutschland hingegen hatten sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine liberale Wettbewerbsökonomie und eine unternehmerische Marktorientierung durchgesetzt (Wischermann 1995, 193–201). Die uns hier interessierende Frage lautet, ob sich Werbung im Westen von jener in Kleineurasien einerseits und jene etwa zwischen den Balkanländern, der Türkei und im arabischen Nahen Osten andererseits unterscheidet. Diese Fragestellung wird hier auch auf die Repräsentation des männlichen und des weiblichen Körpers im öffentlichen Raum bezogen, da auch die Frage relevant ist, ob es moralische Bedenken gegen Frauen als Werbeträgerinnen in stark ausgeprägten patriarchalen Gesellschaften gibt oder, umgekehrt, ob patriarchale Strukturen dazu führen, den weiblichen Körper als Werbeobjekt herauszustreichen.

Sowohl für die kommunistischen Staaten als auch für die Türkei, Griechenland und die arabischen Staaten konnte festgestellt werden, dass bis zum Anbruch des digitalen Zeitalters der männliche, aber insbesondere der weibliche Körper zurückhaltend inszeniert wurde. Dies aus jeweils unterschiedlichen Gründen.

Die kommunistische Körperpolitik war eine puritanische in dem Sinn, dass eine asexuelle und unerotische Körpersprache bevorzugt wurde. Werbung diente nicht der Absatzsteigerung eines bestimmten Produkts, sondern als Erziehungsmaßnahme. In Griechenland war es der starke Einfluss der orthodoxen Kirche auf die Gesellschaft, der körperliche Freizügigkeiten in der Öffentlichkeit unterminierte. In der Türkei war es das Militärregime 1980–1983, das nach Sauberkeit im öffentlichen Leben strebte; dazu kam der wachsende Einfluss des Islam auf breite Schichten der Bevölkerung, welcher der Werbung mit dem weiblichen Körper Schranken setzte. Die islamisch-arabische Welt war in der Zurschaustellung des weiblichen Körpers in der Öffentlichkeit generell sehr zurückhaltend.

Wie wirken sich der Sturz des Kommunismus, die Revitalisierung des Islam sowie zunehmende Globalisierung und Digitalisierung auf die Repräsentation des männlichen und des weiblichen Körpers aus? In diesem Zusammenhang müssen wir berücksichtigen, dass wir in Kleineurasien mit einer Wiederkehr des Religiösen und damit potenziell auch des religiösen Blicks konfrontiert sind. Diese Tendenz wird einerseits durch die Re-Islamisierung in der Türkei und im Nahen Osten seit den 1980er-Jahren und andererseits durch die Revitalisierung der christlichen Ostkirche in den postsozialistischen Ländern seit den frühen 1990er-Jahren gespeist. Die Werbung kann als Instrument dafür dienen, den religiösen Blick bzw. den religiösen Blickfang im Alltagsleben zu ermessen und die Grenzen zwischen dem religiösen und dem säkularen Blick auszuloten, wie es Beinhauer-Köhler für den Islam versucht hat (Beinhauer-Köhler 2010). Auf einige Ergebnisse ihrer Studien wird weiter unten zurückzukommen sein.

Grundsätzlich muss hervorgestrichen werden, dass es kaum Studien über die zeitgenössische Werbung auf dem Balkan und im Nahen Osten im Spannungsfeld von Religion und Säkularismus gibt. Die vorhandenen Studien indizieren, dass der säkulare Anteil am Werbegeschehen auf dem Balkan klar dominiert, was sich etwa an der sexualisierten Frau als Werbemedium festmachen lässt, während die Reportage in Presse und Fernsehen von Männerbildern dominiert wird. Dies ist kein Widerspruch, denn beides deutet auf eine Männerdominanz in der Gesellschaft hin. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen.

Westliche Medien sind gewiss nicht geschlechtsneutral, unsexistisch und geschlechtsspezifische Zuschreibungen vermeidend, insbesondere nicht in der Werbebranche. Studien belegen, dass auf dem Balkan und im Nahen Osten dieser Genderbias um einiges prononcierter zutage tritt (Sreberny 2000, 65–78), wenngleich in unterschiedlichen Richtungen. Eine dieser Studien beispielsweise untersuchte die Fotos von sechs serbischen Tageszeitungen am 9.12.2001: Von den insgesamt 473 Bildern waren lediglich 90 (knapp 20 Prozent) von Frauen. Männerfotos waren

zumeist größer als jene von Frauen und wurden mit wichtigen Aussagen in Verbindung gebracht. In ihrer veröffentlichten sozialen Rolle waren Frauen entweder Mannequins, Models und Fernsehstars oder Hausfrauen, Mütter und Ehefrauen. Ihre Fotos dienen hauptsächlich der Illustration (Jovović 2004, 39–47).

Eine etwa zur selben Zeit durchgeführte rumänische Studie kommt zum Ergebnis, dass die Frau in den Medien als erotisches Wesen dominiert, um das männliche Kaufverhalten zu stimulieren: *Sex sells*. Die Werbung nutzt den weiblichen Körper in lasziven Posen und in direkter Verbindung mit sexuellen Akten. Die Mutter, Ehefrau und Heldin der Arbeit aus kommunistischer Zeit wurde unter kapitalistischen Bedingungen zum Sexidol (Pop 2006, 300–307). Der gesellschaftliche Aufstieg von Frauen wird mit ihren körperlichen Eigenschaften verknüpft: Das arme Mädchen schafft den Aufstieg und wird zum Topmodel. Nescafé warb mit einer Putzfrau, die es zu einem Mannequin geschafft hat, weil sie diese Kaffeemarke bevorzugte (Pop 2009, 213 ff.).

Im Nahen Osten ist das Verhältnis zwischen religiösen und säkularen Zeichen in der Werbung ausgewogener, was ein Indiz dafür darstellt, dass die nahöstlichen Gesellschaften deutlich weniger säkularisiert sind als jene des Balkans. Im Vergleich zu den postsozialistischen Balkanländern mit ihrer liberalen Marktwirtschaft sind die Märkte in den arabischen Ländern generell schwächer entwickelt. Die Gründe dafür sind, dass entweder der Staatssektor dominiert oder der Privatsektor schwach entwickelt ist und der Straßenverkauf überwiegt. Die Werbeausgaben bleiben daher gering. In der arabischen Welt wurden im Jahr 1994 lediglich 900 Millionen US-$ für Werbung ausgegeben, während in Israel allein 800 Millionen US-$ dafür investiert wurden. Die neuen Satellitenkanäle allerdings führten zu einer Erweiterung des Marktes für Werbung in den darauffolgenden Jahren. Allein 1997 stiegen die Werbeausgaben im panarabischen Satelliten-TV um 96 Prozent und, verglichen mit dem Jahr zuvor, um 202 Millionen US-$. Der arabische Werbemarkt wuchs insgesamt von 1,13 Milliarden (1995) auf 1,54 Milliarden (1997) (Altermann 1999) an.

Auffallend ist, dass die Werbeausgaben in den arabischen Ländern im Vergleich zu den postsozialistischen Ländern sich zum Großteil auf völlig andere Sektoren konzentrieren. Die hauptsächlich beworbenen Produkte sind Marken wie Toyota, Nissan, Marlboro, BMW, Pampers, Pantene (Haarpflege), Hyundai, Ford und Chevrolet. Pampers ist das am häufigsten beworbene Produkt auf diesem Markt, gefolgt von Pantene. Toyota führt in den Tageszeitungen, Marlboro in den Magazinen. Es entsteht nicht nur ein westlich orientierter Werbemarkt, sondern vordergründig auch westlich orientierte Konsummuster und Lebensstile (ebd.). Die meisten Produkte wenden sich an den Mann (Autos und Zigaretten), Haushalts-

vorstand und Alleinverdiener. Lediglich Pantene und Pampers, welche die am häufigsten umworbenen Produkte darstellen, wenden sich an die Frau.

Im Unterschied dazu ergibt eine Aufstellung der Werbeausgaben internationaler Konzerne in Rumänien für das Jahr 2008, dass Haushalt, Lebensmittel, Getränke und Körperpflege jene Sektoren sind, in welche die Werbeausgaben hauptsächlich fließen (ebd., 210).[49] Dies sind Sektoren, in denen allerdings in erster Linie Frauen angesprochen werden. Es ist nicht davon auszugehen, dass sich die Werbeausgaben in den anderen postsozialistischen Ländern grundsätzlich anders verteilen.

Stimmt die oben geäußerte Vermutung vom zunehmend westlichen Konsumverhalten in arabischen Ländern? In einer Studie wurden TV-Werbungen auf ihre Unterschiedlichkeiten und Ähnlichkeiten zwischen arabischen Ländern (Ägypten, Libanon, Kuwait, Saudi-Arabien, Vereinigte Arabische Emirate) und den USA untersucht. Sie kommt zum Ergebnis, dass kulturelle Werte eine zentrale Rolle für den Werbungsinhalt spielen, dass es zwar einige Unterschiede, aber viele Ähnlichkeiten zwischen den USA und der arabischen Welt gebe. Die Gründe dafür sind angeblich die vielen Ähnlichkeiten zwischen Islam und Christentum, die Nachahmung der westlichen Werbung durch das arabische Fernsehen und, Hand in Hand damit, das Fehlen genuiner arabischer Werbemethoden im noch relativ jungen Werbefernsehen (Kalliny & Gentry 2007, 15–31).

Eine andere Studie verweist hingegen auf erhebliche Unterschiede in den Werbekulturen: Es zeige sich nämlich, dass Werbung kulturelle (geschlechterbezogene) und explizit auch religiöse Komponenten miteinbezieht. Dies treffe auch auf die Werbung in arabischen Ländern zu, die außerdem noch stärkere familien- und verwandtschaftsorientierte Wertvorstellungen berücksichtigen müsse. In arabischen Ländern wird erwartet, dass Frauen bescheiden gekleidet sind, während in den USA die diesbezüglichen kulturellen Restriktionen geringer sind. In arabischen Magazinen werden Menschen (45 Prozent) wesentlich seltener abgebildet als in den USA (in 75 Prozent); darunter finden sich wiederum weniger Frauen als Männer verglichen mit den USA. Verglichen mit den USA zeigt arabische Werbung viel häufiger nur die Gesichter (das Haupthaar bleibt bedeckt) von weiblichen Models oder Frauen in langer Bekleidung. Während in den USA zu 29 Prozent mit Frauen in langer Kleidung geworben wird, ist dies in den arabischen Ländern zu 83 Prozent der Fall. In arabischen Ländern werden Frauen in der Wer-

49 Procter & Gambler (Haushalt, Schönheits-, Gesundheits- und Babypflege): 65,5 Millionen Euro (5,7 Prozent der Investitionen), Danone (Getränke und Lebensmittel): 44,5 Millionen Euro (3,9 Prozent), Unilever (Haushalt, Körperpflege, Kosmetika): 40,3 Millionen Euro (3,5), Kraft Foods Romania (Nahrungsmittel und Getränke): 35 Millionen Euro (3,1) und Coca-Cola: 33,1 Millionen Euro (2,9).



Bild 79: Ein internationaler Möbelkonzern passt seinen Katalog saudischen visuellen Konventionen an

bung zu 93 Prozent nur dann gezeigt, wenn das Produkt eindeutig der weiblichen Sphäre zuzuordnen ist – beispielsweise Schönheit oder Haushalt –, während in den USA dieser Prozentsatz nur 39 Prozent ausmacht (Al-Olayan & Karande 2000, 70).

Eine dritte Studie – sie untersucht die Unterschiede im Werbefernsehen zwischen Großbritannien und Saudi-Arabien – ergibt, dass die Geschlechterdifferenzen in Saudi-Arabien stärker als in Großbritannien ausgeprägt sind, wenn es um die Repräsentation von Frauen und Männern im Werbefernsehen geht. Dies hat mit den unterschiedlichen politischen Systemen zu tun – und auch mit den Beschränkungen, unter denen Mädchen ab dem Alter von sechs Jahren im saudi-arabischen Fernsehen auftreten dürfen. Die saudi-arabische Gesellschaft ist männerorientiert – und dies zeigt sich auch in der Untersuchung des Werbefernsehens in Hinblick auf Genderstereotypen, speziell in Hinblick auf die Haushaltsrollen von Männern und Frauen. Diese Stereotypen scheinen im Westen zurückzutreten, in der sich entwickelnden Welt hingegen scheinen sie noch stark präsent zu sein (Nassif & Gunter 2008, 752–759).

Die Werbung in Saudi-Arabien ist wesentlich eingeschränkter und muss auf wichtige religiös-kulturelle Gepflogenheiten Rücksicht nehmen, so etwa darauf, dass die Bevölkerung kein Schweinefleisch isst, dass Alkoholkonsum für gläubige Muslime untersagt ist, dass Menschen wichtige Körperpartien wie die Oberschenkel stets verhüllen müssen und Frauen im Allgemeinen nur ihr Gesicht unbedeckt zeigen dürfen. In Saudi-Arabien und in den Ländern des Golf-Kooperationsrats bedarf unkonventionelle Werbung der Zustimmung religiöser Autoritäten. Dazu zählen Produkte wie etwa Zigaretten, Alkohol, Kontrazeptiva und Unterwäsche (Fam & Waller et al. 2004, 537–553).

Die letzte Studie, die hier präsentiert werden soll, untersucht unter anderem die Werthaltungen von Islam und Buddhismus in Hinblick auf die Werbung. Unter den untersuchten Religionen ist der Zusammenhang zwischen Islam und Werbungseinschränkungen am stärksten. Muslime wollen keine Werbung für radikal-extreme Gruppen, religiöse Strömungen, Gewehre und Bewaffnung, Bestattungen und politische Parteien, da eine solche als verletzend aufgefasst wird. In

zahlreichen islamischen Ländern ist die Werbung für alkoholische Produkte und für Glücksspiel verboten oder schweren Restriktionen ausgesetzt. In Malaysia etwa ist Werbung für alkoholische Getränke nur in fremden Sprachen erlaubt. In muslimischen Ländern wird die Werbung für weibliche oder männliche Unterwäsche oder Hygieneprodukte als verletzender empfunden als in Ländern mit anderen vorherrschenden religiösen Auffassungen. Die Werbung für Kondome und weibliche Kontrazeptiva wird als Werbung für Sex vor der Heirat interpretiert und daher vermieden (ebd.).

Die Werbung in der islamischen Welt stellt also offensichtlich weitaus weniger auf einen säkularisierten und stärker auf einen religiösen Blick ab als auf dem Balkan. Beinhauer-Köhler bietet dazu einige Beispiele, etwa die grüne Verpackung[50] eines „Mekka-Burgers", einen als Moschee geformten Wecker oder ein Reisebüro in Kairo, das zentral die Pilgerfahrt nach Mekka und daneben profane Ziele wie Paris anbietet. Für einen weitgehend säkularen Blick hingegen würden unzählige Darstellungen von Lebewesen hinweisen (Beinhauer-Köhler 2010, 140 ff.). Sie schließt daraus, dass die orthopraktische Forderung des Scheriatsrechts heutzutage keineswegs mehr alle Lebensbereiche zu umfassen in der Lage ist. In der Realität würde sich über die verwendeten Zeichen und Symbole ein relativ enger Bereich ausmachen lassen, in dem Kernelemente des Glaubens visuell umgesetzt werden, nämlich dort, wo ein religiöser Bezug durch das Produkt evident ist. So verdient sich der Mekka-Burger die Farbe Grün dadurch, dass die Tiere gemäß den religiösen Regeln geschlachtet werden (Beinhauer-Köhler 2010, 140; dies. 2010a, 53).

Wenn wir der Hypothese folgen, dass der religiöse Blick lediglich durch einen relativ engen Bereich der beworbenen Produkte eingefangen wird, so heißt dies nicht, dass diese Produktpalette, speziell in Zeiten zunehmender Religiosität, ökonomisch unbedeutend wäre. Dies etwa zeigen einzelne Entwicklungen in der Türkei. Mit dem politischen und wirtschaftlichen Aufstieg der bis dahin marginalisierten islamischen Bourgeoisie in den 1990er-Jahren wurde der politische Islam sichtbarer. Islamische Medien gewannen an Bedeutung, und ein neues, am Islam orientiertes Konsumverhalten etwa im Tourismus und in der Mode wurde deutlich. Dieses artikuliert sich vor allem in der Frauenmode und etwa in islamgerechten Hotels, die getrennte Strände für Männer und Frauen anbieten und auf die Gebetsstunden Rücksicht nehmen. Die islamischen Zeitungen und Magazine widmen sich seither ausführlich der weiblichen Bekleidung und begleiten Modetrends in der Kopfbedeckung. Sie kritisieren zwar im Allgemeinen die

50 Grün ist in diesem Zusammenhang die traditionelle Farbe des Propheten.

westliche Konsumkultur und das damit verbundene Modeverhalten als sexuelle Abweichung, wenn es allerdings um die Kopfbedeckung geht, wird Konsum als religionskonformes Verhalten gedeutet (Kılıçbay & Binark 2002).

Der Vergleich von Werbetabus zwischen arabischen und westlichen Ländern zeigt also kulturspezifische Unterschiede, insbesondere solche, die aus der religiösen bzw. geschlechterspezifischen Sphäre abgeleitet werden können. Zwischen den Balkanländern und den muslimisch-arabischen Staaten bestehen ähnlich große Unterschiede. Der größte Unterschied besteht wohl in der sexistischen weiblichen Repräsentation, die in der Werbung in den Balkanländern häufig zutage tritt, während die arabische und türkische Frau (in den islamischen Medien) nach wie vor als schamvoll und zurückhaltend repräsentiert wird. Diesbezüglich sind sich die gegenwärtigen Moralvorstellungen in den USA und in der arabischen Welt ähnlicher als jene im Nahen Osten und auf dem Balkan. Während die Werbung in den islamischen Ländern deutliche Anteile an religiöser Symbolik enthält, scheint in den orthodoxen Balkanländern dieser Anteil gering und der säkulare Anteil beträchtlich zu sein.

Fernsehen und Film

Der Aufstieg des Fernsehens hat zwar die Welt in dem Sinn zusammenrücken lassen, dass aus allen Teilen der Welt Bilder ins Haus geliefert werden, aber die nationale Perspektive auf das Geschehen in der Welt hat sich dadurch eher verstärkt als abgeschwächt. Fernsehen ohne Grenzen im Kopf gibt es nicht (Requate & Schulze Wesel 2002, 29). Diese Feststellung gilt in erster Linie für die letzten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in denen das staatlich kontrollierte Fernsehen ein Monopol auf die Ausstrahlung von Sendungen hatte. Dieses wurde jedoch mittlerweile beinahe überall zugunsten des Zugangs zu Satellitenkanälen gebrochen. Zieht diese Entwicklung eine Veränderung visueller Gewohnheiten nach sich? Bevor diese Frage am Ende dieses Unterkapitels beurteilt wird, wird aber erst eine starke Verdichtung des visuellen Angebots in allen Ländern Kleineurasiens konstatiert.

Das TV-Angebot im Nahen Osten hat sich ab etwa der Mitte der 1990er-Jahre drastisch verändert und bringt heutzutage transregionale Programme ins Haus, wo es früher nur staatsreguliertes Fernsehen gab. 1996 zählte die Region 50 Millionen Fernsehgeräte, davon nur 3,7 Millionen mit Satellitenempfang; rund ein Jahrzehnt später, 2005, gab es bereits zehn Millionen Satellitenempfangsanlagen. Zur Gruppe der satellitenempfangenden Länder zählt auch Saudi-Arabien, obwohl

diese Art von Empfängern verboten ist. In den arabischen Staaten mit ihren relativ hohen Analphabetismusraten spielen audiovisuelle Medien eine immer größere politische Rolle und übertreffen die teilweise gelenkte politische Presse an Bedeutung, da sie mehr Menschen erreichen. Dies zeigte sich auch im „Arabischen Frühling" des Jahres 2011, den es ohne die nicht staatlichen Fernsehsender und ohne das Internet in dieser Form nicht gegeben hätte. Zudem spielt in einem zutiefst patriarchalen Kontext das Eindringen von Fernsehsendern aus aller Welt in die Familiensphäre eine fundamentale Rolle, da insbesondere Frauen Anregungen für eine alternative familiale Rollenverteilung erhalten (Sreberry 2000, 65–78).

Es waren zwei Ereignisse, die in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren zur Medienexpansion in der arabischen Welt geführt haben. In den späten 1980er-Jahren begann CNN über einen unsicheren sowjetischen Satelliten in die arabischen Staaten zu senden. Anfang 1990 gelang es CNN in einem Deal mit Ägypten, terrestral 24 Stunden täglich auf Englisch über ein ägyptisches Pay-TV vorerst nur für ein kleines Publikum auszustrahlen. Das zweite wichtige Ereignis stellt der Zweite Golfkrieg 1990/91 dar, in dessen Verlauf Ägypten-TV und Saudi-Arabien-TV begannen, CNN direkt an ihr Publikum zu senden – in Ägypten unzensuriert, in Saudi-Arabien zensuriert (Schleifer 1998).

Die steigende Nachfrage führte dazu, dass die Empfangsschüsseln immer billiger wurden. Dazu kam, dass drei private arabische Satelliten-TV-Systeme, die alle mehr oder weniger Verbindungen zur saudischen Königsfamilie aufwiesen, auf den Plan traten. Das erste war MBC (Middle East Broadcasting Centre), das im September 1991 seinen Betrieb aufnahm. Der Besitzer war über eine Heirat eng mit König Fahd verbunden. Das zweite und größte Satellitensystem ist ART (Arab Radio and Television), das 1993 gegründet wurde; der Besitzer ist der bekannte saudische Unternehmer Saleh Abdullah Kamel, der als einer der reichsten Männer der arabischen Welt gilt. Es begann im Jänner 1994 von Italien aus zu senden. Das dritte System, Orbit, startete seine Sendungen im Mai 1994 von Rom aus. Es war das erste System in Digitalbetrieb; es hatte weitaus mehr nicht arabische Sender im Angebot als arabische (ebd.).

Kurz danach traten zwei neue Konkurrenten auf den Plan: Al-Jazeera, das, wie erwähnt, seit 1996 von Katar aus sendet, und ANN (Arab News Network), das 1997 von einem Neffen des syrischen Präsidenten Hafez al-Assad gestartet wurde. Der formal unabhängige Sender Al-Jazeera nahm am 1. November 1996 seinen Betrieb auf. Ab dem 1. Februar 1998 begann er als erster arabischer Kanal 24 Stunden pro Tag zu senden. Der Sender und seine offenen Diskussionen sind auf westlichen Standards und brechen mit vielen politischen und patriarchalen Tabus, wenngleich er sich entlang von islamischen Grundsätzen bewegt. Die Regierung

von Katar unterstützt das umstrittene Programm und schaffte sogar ihr Informationsministerium ab, das ansonsten Al-Jazeera hätte zensurieren müssen (Ghareeb 2000, 405 f.; Sakr 2001, 207).

Im Libanon wurde 1996 das Satellitenfernsehen durch ein neues audiovisuelles Mediengesetz ermöglicht. Offiziell erhielten sechs Stationen die Erlaubnis zur Ausstrahlung, allerdings war der Markt des kleinen Landes für Werbeeinnahmen anfänglich zu klein, sodass viele ausländische Filme, Seifenopern und westliche Nachrichtensendungen gezeigt werden mussten. Bis 1998 betrug der Marktanteil jedoch bereits 40 Prozent, was zum Teil auf unlautere Praktiken zurückzuführen war, die es ermöglichten, einen Kanal wesentlich günstiger als eine Tageszeitung zu abonnieren (Sakr 2001, 20 f.).

In Saudi-Arabien war 1994 die Errichtung von Satellitenempfängern aus religiösen Gründen verboten worden. Nichtsdestotrotz waren 1995/96 bereits 58 Prozent der Haushalte mit Satellitenempfängern ausgestattet. Die VAE bekennen sich seit 1998 zu einer Open-Sky-Politik in der Überzeugung, dass das einheimische Fernsehen besser angenommen wird, weil es sich auf die traditionellen Werte des Landes stützt (ebd.).

Das ägyptische TV hatte seine Tätigkeit bereits 1960 aufgenommen. Es wurde damals als eines der effizientesten visuellen Projekte in der arabischen Welt erachtet. Da bereits eine gut entwickelte Filmindustrie existierte, musste keine teure Ausrüstung aus dem Ausland beschafft werden. Es startete sein Programm mit Versen aus dem Koran und einer Ansprache von Präsident Nasser. 1990 begann es mit der Ausstrahlung eines Satellitenprogramms (Amin & Napoli 2000, 180–188). Mit seinen Talkshows und Serien speist das ägyptische Fernsehen zahlreiche andere arabische Kanäle, speziell jene auf der Arabischen Halbinsel (Shafik 2007, 4).

Der Nordjemen führte als letztes arabisches Land 1975 das Fernsehen ein. Ab den frühen 1990er-Jahren tauchten die ersten Satellitenschüsseln auf und die Zahl ausländischer Programme wurde größer. Anfänglich befand sich das Land allerdings im Randbereich der Erreichbarkeit von Satelliten. Inzwischen jedoch gibt es in Sanaa beinahe keinen Haushalt ohne digitalen Satellitenempfang für eine Fülle an arabischen und nicht arabischen Sendern. Neue Sender bieten auch islamische Inhalte an. Im staatlichen Fernsehen sind Frauen noch immer selten präsent. Sie werden zwar als Moderatorinnen ausgebildet und eingesetzt; es wird ihnen jedoch keine Schauspielausbildung angeboten, da Bühnenauftritte von Frauen noch immer tabuisiert sind (Linke 2009).

Der Zugang zum Satellitenfernsehen ist heute in den meisten arabischen Ländern die Norm. Im Libanon und in Saudi-Arabien haben 90 Prozent oder mehr Haushalte Zugang zu Satellitenkanälen, in Jordanien und Ägypten etwa die Hälf-

te der Haushalte. Dutzende Kanäle können durchgezappt werden: Drama, Musik, Spielfilme, Shows, Dokumentarfilme, Cartoons, Sport, religiöse Sendungen und Nachrichten (Sakr 2007, 1).

Ähnliche Entwicklungen sind auch in den Balkanländern zu beobachten. Im März 1938 wurde in Griechenland als einem der letzten europäischen Länder eine nationale Radiostation eingerichtet. Die ersten Fernsehübertragungen des griechischen Staatsfernsehens gab es im Februar 1966 im Raum Athen, allerdings nur zwei Stunden täglich. Ein griechenlandweites TV-System wurde erst sehr spät, nämlich 1971, eingerichtet. Das Farbfernsehen wurde 1979 eingeführt, das im Jahr darauf auf alle Programme ausgeweitet wurde. Bis zu den späten 1980er-Jahren gab es nur zwei griechische (öffentlich-rechtliche) Kanäle, die zwischen 38 und 48 Prozent ihrer Sendungen importierten, davon die meisten aus den USA. 1989 wurden erste private Fernsehstationen zugelassen. Diese revolutionierten den Markt. Anfänglich importierten sie bis zu 50 Prozent ihrer Sendungen, aber bald erhöhten die größeren privaten Programme ihre lokale Produktion. Werbung gab es bis zur Einführung des privaten Radios und TVs Ende der 1980er-Jahre vergleichsweise wenig. Gleichzeitig mit der Privatisierung erhöhte sich ihr Anteil jedoch schlagartig. Bereits 1990 wurden 44 Prozent mehr für Werbung ausgegeben als im Jahr zuvor, und 1991 gingen 54,3 Prozent der gesamten Werbeausgaben in die Fernsehwerbung (1989 waren es noch 42,9 Prozent) (Zaharopoulos & Paraschos 1993, 37, 43 f., 46, 104 f., 156; Zaharopoulos 2001).

Ähnlich spät kam das Fernsehen auch in die Türkei: 1968 begann das staatliche Fernsehen in den städtischen Ballungszentren zu senden und erst 1974 konnte die landesweite Versorgung sichergestellt werden. In den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren erlebte die türkische Medienindustrie einen starken Umbruch: Das staatskontrollierte Fernsehen wurde dereguliert, was zur Gründung einer Reihe von Privatsendern ab der Mitte der 1990er-Jahre führte. Die Türkei hat heute über 40 frei zugängliche Fernsehkanäle, vier davon senden 24 Stunden täglich. Satelliten- und Kabelkanäle eingeschlossen, sind in der Türkei über 300 Kanäle zugänglich – weitaus mehr als in vielen anderen europäischen Ländern (Simpson 2006).

Ägypten und Jugoslawien ausgenommen, gehörten die Staaten des Balkans und des Nahen Ostens zu den Spätstartern im Fernsehbetrieb, wobei die zeitliche Differenz zu den europäischen Kontinentalstaaten lediglich wenige Jahre betrug. Mitte der 1990er-Jahre erfolgte beinahe zeitgleich überall die Erweiterung des staatlichen Fernsehangebots durch private Kabel- und Satellitenprogrammanbieter. Vieles spricht daher für die These einer rasch zunehmenden visuellen Globalisierung oder zumindest Internationalisierung des visuellen Angebots für den Einzelhaushalt. Verändern sich dadurch die visuellen Gewohnheiten? Diese Frage wird positiv zu

beantworten sein, da durch das attraktive Satellitenangebot immer mehr Menschen immer mehr Zeit vor den TV-Empfängern verbringen. Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass dies auf Kosten des religiösen Blicks geht. Wie das 10. Kapitel zeigen wird, scheint gerade das Gegenteil der Fall zu sein. Eine andere Frage ist, welche Auswirkungen die immer attraktiver werdenden Fernsehangebote auf die Filmproduktion haben, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts kulturelle Spezifika der Region zu formulieren in der Lage war – wie etwa im Falle des jugoslawischen, türkischen und griechischen Films – und diese auch international präsentieren konnte.

Die Filmproduktion hat, wie wir feststellen konnten, im arabischen Bereich – Ägypten ausgenommen – einen sehr geringen Stellenwert. Was die Türkei und die Balkanländer anlangt, konnte ein beinahe ungebremster Niedergang des Kinofilms und der Besuchszahlen bis etwa zur Mitte der 1990er-Jahre festgestellt werden. Die Muster der Veränderung in der Filmproduktion ab 1989 waren im ehemaligen Ostblock überall ähnlich: eine politische und gesellschaftliche Krise, die von einem deutlichen Rückgang der Staatssubsidien, einer Personalreduktion sowie einer beträchtlichen Reduktion der Spielfilmproduktion und der Distribution von Filmen begleitet war. Beobachter und Beobachterinnen stufen die durch den Übergang zur Marktwirtschaft verursachten Schwierigkeiten als bedeutsamer ein als die früheren durch die Zensur bedingten Einschränkungen. Die Einbeziehung der staatlichen TV-Netzwerke in die Filmproduktion sowie internationale Koproduktionen wurden für das Überleben der Filmproduktion essenziell. Nach einer Phase des Niedergangs in den frühen 1990er-Jahren konnte sich die Filmproduktion zu Beginn des 21. Jahrhunderts allerdings wieder auf dem früheren Niveau stabilisieren (Iordanova 2003, 143 ff.).

Die Rahmenbedingungen hatten sich allerdings komplett verändert. Die Distributionsnetzwerke des ehemaligen Ostblocks existierten nicht mehr. Die Filmstudios wurden privatisiert und hatten sich der internationalen Konkurrenz zu stellen. Die Produktion wird heute vom wachsenden Privatsektor, von internationalen Filmförderungsinstitutionen und über Kooperationsvereinbarungen mit europäischen und US-amerikanischen Partnern finanziert. Der Anteil der internationalen Filmförderung stieg stark an, und der nationale Film wird immer mehr zu einem Neuen Europäischen Film (ebd.). Dies darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hollywood den europäischen bzw. den postsozialistischen Markt dominiert; dies trifft insbesondere auf die große Zahl an Multiplexkinos zu (Sifaki 2003, 1). Im Vergleich dazu spielen nationale Filmindustrien nur mehr eine periphere Rolle, wenngleich sie sich seit etwa 2000 wieder erholen.

Den tiefsten Einschnitt erlebte wohl die postjugoslawische Filmindustrie. Mit dem Zusammenbruch Jugoslawiens brach bedingt durch die Auflösung des Staa-

tes und die nachfolgenden Kriege auch die multinationale jugoslawische Filmkultur und -produktion zusammen. Die Koproduktionen zwischen den Teilrepubliken hatten bereits 1988 aufgehört. Viele angesehene Regisseure verließen ihr Land. Neben der florierenden Videopiraterie stellt sich in den neuen Republiken das Problem der kleinen Absatzmärkte (Goulding 2002, 186; Rohringer 2008, 7–14). Die Filmstadt Avala bei Belgrad, die eine hohe internationale Reputation besaß, musste ihren Betrieb einstellen.

Nichtsdestotrotz kam es zu einer Reihe von bemerkenswerten Produktionen. Zu den bekanntesten Filmen ab 1990, die auch internationale Aufmerksamkeit erlangten, zählen etwa *Vukovar – eine Geschichte*, *Underground*, *Tito und ich*, *Schwarze Katze, weißer Kater*, *Vor dem Regen*, *Wie der Krieg auf meiner Insel begann*, *Pretty Village, Pretty Flame*, *The Wounds*, *Pulverfass* oder *Niemandsland* (Goulding 2002, x).

In Bosnien hatte erst in den 1980er-Jahren eine starke Spielfilmtradition eingesetzt – im Unterschied zu Kroatien und Serbien, wo sie bereits in den 1960er-Jahren einen ersten Höhepunkt erlebte. Während des Krieges 1992–1995 musste die Filmproduktion beinahe völlig eingestellt werden. Ein Großteil der Produktionsanlagen wurde zerstört. Dennoch wurde Ende 1993 das erste Filmfestival in Sarajevo organisiert. Der erste Nachkriegsspielfilm konnte 1997 dem Publikum vorgestellt werden, nämlich *The perfect circle* mit Ademir Kenović als Regisseur. An dieser internationalen Koproduktion nahm Bosnien finanziell lediglich symbolisch teil. Ein großer Erfolg des bosnischen Films war *Niemandsland* (2001) des bosnischen Regisseurs Danis Tanović. Er erhielt 2001 die Goldene Palme für das beste Drehbuch und 2002 den Golden Globe und den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Bosnien beteiligte sich zwar finanziell nicht an der Produktion, dennoch wurde der Film als bosnischer eingereicht (ebd., 186; Rohringer 2008, 7–14).

Von allen ehemaligen Republikshauptstädten herrschten wohl nach Sarajevo in Belgrad die schlechtesten Bedingungen im Jahrzehnt nach dem Zerfall Jugoslawiens vor. Über Serbien waren Anfang der 1990er-Jahre Sanktionen durch die internationale Gemeinschaft verhängt worden. Dies, die Hyperinflation und das Nato-Bombardement 1999 ließen die Filmproduktion um die Hälfte verglichen mit den 1980er-Jahren sinken; die Kartenverkaufszahlen gingen zurück, und die Ausstattung konnte nicht mehr erneuert werden. Koproduktionen mussten auf Griechenland und Zypern, die sich den Sanktionen nicht angeschlossen hatten, beschränkt werden; der Großteil der Produktionskosten wurde dabei von Serbien getragen. Die Filme wurden als griechische oder zypriotische gehandelt und konnten so an ausländischen Festivals teilnehmen (Rohringer 2008, 7–14). Die staatliche Unterstützung fiel krisenbedingt gering aus, aber trotzdem blieb die Filmproduktion erstaunlich vital. In erster Linie war dies dem Umstand zu ver-

danken, dass Serbien trotz der Emigration von den personellen Ressourcen aus der Zeit vor 1991 zehren konnte. Filmausrüstungen wurden in Sofia oder Athen angemietet. Die Produktionskosten mussten aus zahllosen Quellen aufgebracht werden. Für Kusturicas *Underground* (Goldene Palme in Cannes 1995) konnte immerhin ein Budget von mehr als 12 Millionen US-$ zusammengetragen werden (Goulding 2002, 186).

Ähnlich schwierig war die Lage in Makedonien. Die angespannte innenpolitische und ökonomische Lage machte es äußerst schwierig, die Filmproduktion aufrechtzuerhalten. Paradoxerweise konnte in dieser schwierigen Zeit der erfolgreiche Streifen *Pred doždot* („Vor dem Regen", 1994) des 1959 in Skopje geborenen Regisseurs Milčo Mančevski produziert werden. Sein Filmdebüt gewann mehrere internationale Preise. Insgesamt jedoch kam die makedonische Spielfilmproduktion Ende der 1990er-Jahre und zu Beginn des neuen Jahrtausends beinahe zum Stillstand. Lediglich die starke Tradition des Kurz- und Dokumentarfilms konnte aufrechterhalten werden (ebd.).

Der postjugoslawische Dokumentarfilm wie auch der Spielfilm der 1990er-Jahre war ein männerdominiertes Terrain, was möglicherweise mit den vielen Streifen mit Kriegsinhalten zu tun hat. Die zahlreichen Spielfilme hielten bei andauernder internationaler Rezeption ihre jugoslawischen Spezifika bei. Das inhaltliche Schwergewicht verschob sich allerdings auf die Auseinandersetzung mit den jugoslawischen Kriegen (Rohringer 2009, 3, 35, 310 f.). Diese wird allerdings nicht länger aufrechtzuerhalten sein, und die Frage ist berechtigt, ob damit nicht eine Ära abgeschlossen ist, in der sich ein wichtiger Teil der Balkanregion selbstbewusst in der Welt visuell repräsentieren konnte.

Der griechische Film bzw. das griechische Kino erlebten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen signifikanten Niedergang. Waren in den 1960er-Jahren noch 130 bis 150 Millionen Kinokarten jährlich verkauft worden, waren es Mitte der 1990er-Jahre nur etwa acht Millionen. Etwa 90 Prozent der gezeigten Filme entstammten der US-amerikanischen Filmproduktion. Ähnlich jedoch wie in vielen anderen Ländern Kleineurasiens erlebt auch das griechische Kino seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wieder einen beachtlichen Aufschwung, und die Balkanfilme von Theo Angelopoulos erregten, wie oben dargestellt, internationale Aufmerksamkeit. Einheimische Produktionen werden wieder als attraktiv angesehen; dieses wiedererwachte Interesse lässt auch die griechischen Fernsehkanäle in die Filmproduktion einsteigen (Sifaki 2003, 6 f.).

Auch für die Türkei ist ein filmischer Neuaufbruch zu konstatieren, nachdem in den späten 1990er-Jahren lediglich 20 bis 25 Filme jährlich produziert worden waren und daher von einer „Filmindustrie" nicht mehr die Rede sein konnte. In

den 1950er- bis 1970er-Jahren waren allein in Istanbul wesentlich mehr Filme hergestellt worden, nämlich 250 bis 300 Filme jährlich (1968–1974); damit war die Türkei der drittgrößte Filmproduzent weltweit gewesen. Am schlimmsten war die Zeit zwischen 1988 und 1994, als es praktisch unmöglich war, einen türkischen Film in den heimischen Kinos unterzubringen. Nach einer Unterbrechung von rund zwei Dekaden kommt jedoch das Publikum wieder in die Kinos zurück, was mit einem starken Aufschwung des türkischen Films seit etwa 2005 in Zusammenhang steht. In diesem Jahr erzielten die türkischen Kinos bereits 60 Prozent ihrer Kartenerlöse durch einheimische Filme. Dies war auch das Jahr, in dem die Türkei offiziell Beitrittsgespräche mit der EU begann, wodurch sich die Filmzensur zu lockern begann. Es wurde dadurch möglich, Gegenstimmen zum hegemonialen nationalistischen Diskurs zu erheben, was Filme wieder interessant macht. Erstmals können kulturelle und ethnische Diversität und die Erinnerung an traumatische historische Ereignisse ebenso angesprochen werden wie der Kurdenkonflikt und die kulturelle Repression der kurdischen Bevölkerung. Themen wie die griechisch-türkischen Beziehungen oder das Schicksal des geteilten Zyperns sind nicht mehr tabu (Simpson 2006).

In der arabischen Welt und besonders auch in der Golfregion mit ihrer kaum vorhandenen Filmtradition lässt sich beobachten, dass die neuen elektronischen und digitalen Medien der Filmproduktion einen Aufschwung gebracht haben. So wurde z. B. in Kuwait der abendfüllende Film *Cool Youth* (2004) zuerst digital hergestellt und dann in das 35-mm-Format für Filmvorführungen umgewandelt. Im Unterschied zum Kino, das etwa in Saudi-Arabien nach wie vor verboten ist, spielen die neuen Medien und Technologien in der Entwicklung der jüngsten arabischen Filmkultur eine positive Rolle. Viele der Regisseure im traditionellen Filmland Ägypten, aber auch in Ländern mit einer nicht so ausgeprägten Tradition wie Syrien gingen auf das digitale Video für die Spielfilmproduktion als Mittel zur Begründung einer neuen Filmästhetik und eines neuen Stils über. Ägypten brachte dadurch einen „unabhängigen Film“ hervor, der sich auf Kurz-, Dokumentar- und Experimentalfilme spezialisiert hat und Sexualität und Geschlechterbeziehungen thematisiert. Durch die billigere Herstellung ist er nicht unbedingt auf die nationale Filmförderung angewiesen und kann neben der nationalen Filmproduktion bestehen. In allen arabischen Ländern, Saudi-Arabien eingeschlossen, brachte die digitale Technologie, unterstützt durch die mit einem normalen PC kompatiblen Editiergeräte, eine neue Generation an unabhängigen, sezessionistischen, avantgardistischen und kritischen Strömungen hervor. Eine Vertreterin dieser neuen kritischen Strömung ist etwa die erste saudi-arabische Filmerin Haifa al-Mansur. Für ihre Dokumentation *Women without Shadow* (2005) über den Stand der Frau-

enrechte in Saudi-Arabien tourte sie mit ihrem Kameramann durch das Land, um zu recherchieren (Shafik 2007, 219–227).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass neben anderen Faktoren es einerseits vor allem das Satellitenfernsehen war, das die Filmproduktion auf dem Balkan und im Nahen Osten in eine Krise geführt hatte. Andererseits hatte die Digitalisierung auch positive Auswirkungen auf die Filmproduktion, weil sich die Produktionskosten deutlich verringerten. Dadurch wird es möglich, kritische Filme und Dokumentationen zu produzieren, die wachsendes Publikumsinteresse finden. Das Problem ist allerdings, dass solche alternative Erzeugnisse in aller Regel von den internationalen Verteilernetzwerken ausgeschlossen sind und daher vom internationalen Publikum nicht wahrgenommen werden. Die Eigenrepräsentation regionalspezifischer Kulturen in einer sich globalisierenden Welt kann auf diese Weise kaum gelingen. Dies muss allerdings nicht viel bedeuten, da die konventionelle Filmproduktion und -distribution an Bedeutung zugunsten alternativer Angebote – etwa YouTube – im Internet verliert. Die neuen Medien stellen jedoch nicht nur die konventionelle Filmproduktion vor neue Herausforderungen, sondern auch die Religionen, die im digitalen Zeitalter ihre traditionelle Haltung gegenüber der visuellen Repräsentation überdenken müssen.

Insgesamt wird man zu dem Eindruck gelangen müssen, dass Kleineurasien im letzten Jahrzehnt des 20. und in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts von sich überstürzenden visuellen Umbrüchen erfasst worden ist, die grundsätzlich jenen in der westlichen Hemisphäre in nichts nachstehen. Die Unterschiede bestehen darin, dass sie in manchen Bereichen radikaler und in anderen zögerlicher waren. Die Stadtbilder der postsozialistischen Länder haben sich radikal verändert, ohne dass sich an der in sozialistischer Zeit neu geschaffenen urbanistischen Grundstruktur viel verändert hätte. Deregulierung auf der einen und der Import von Großstadtinsignien aus dem Westen auf der anderen Seite schufen eine neue visuelle Oberflächensignatur. Sozialistisches Erbe und Kapitalismus sind in eine interessante visuelle Symbiose eingetreten. Dazu mengen sich neu renovierte und neu errichtete Sakralbauten. Das Internet wurde in den 1990er-Jahren mit vergleichsweise geringem Enthusiasmus begrüßt, erfreut sich jedoch in den meisten Ländern seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts stark steigenden Zuspruchs. Ein kulturspezifischer Gebrauch dieses Mediums lässt sich aus den Statistiken nicht ableiten. Auch das Satellitenfernsehen mit seinem Überfluss an Programmangeboten hat die Region mit leichter Verzögerung voll erfasst. Die Kinofilmproduktion erfährt in einzelnen Ländern wieder eine Renaissance. Es scheint jedoch, dass die nationale zugunsten der internationalen Filmförderung an Bedeutung verliert. Israel scheint dabei eine Ausnahme zu sein und ebenso die meisten arabischen

Länder, in denen – Ägypten ausgenommen – dem Filmschaffen wenig Priorität eingeräumt wird. Durch das rasch steigende Filmangebot im Internet werden das Kino und die nationale Filmproduktion nie mehr die Bedeutung erlangen, die sie in der goldenen Dekade der 1960er-Jahre hatten.

Alles scheint also in Richtung Globalisierung zu drängen; kulturspezifisches Sehen und die traditionell-religiös strukturierten visuellen Kulturen scheinen auszulaufen. Einige Beobachtungen in Bezug auf die Werbung und die Repräsentation der Geschlechter in ihr sollten uns jedoch vor zu eiligen Schlussfolgerungen warnen. Die Entwicklungen in der Türkei, die für eine religiös bedingte Re-Traditionalisierung des Frauenbildes sprechen, können zwar nicht verallgemeinert werden; dennoch kann eine Untersuchung von anderen Blicken nicht abgeschlossen werden, ohne dass der religiöse Blick im digitalen Zeitalter näher untersucht wird.

10. Kapitel: Der religiöse Blick im digitalen Zeitalter

Die Frage, woran wir den religiösen Blick von heute messen, ist eine schwierige. Eine Möglichkeit wäre, von den Zeichenreservoirs der drei Schriftreligionen auszugehen und zu überprüfen, inwieweit sie heute noch von Relevanz sind. Die Islamwissenschaftlerin Annemarie Schimmel beispielsweise hat eine bewundernswert lange Liste von religiösen Zeichen im Islam erarbeitet (Schimmel 2002), die einer solchen „Blickvermessung" dienlich sein könnte. Eine Grundvoraussetzung dafür wären langwierige empirische Untersuchungen, um die Bedeutung dieser Zeichensets in der Gegenwart zu erheben. Die hier eingeschlagene Strategie verfolgt hingegen das Ziel, zu eruieren, ob die neuen Medien zu einer Revitalisierung des Religiösen führen, inwieweit das digitale Zeitalter in Kleineurasien tatsächlich auch ein säkulares ist und ob der Widerstand religiös-fundamentalistischer Gruppen gegen das säkulare visuelle Angebot von Relevanz ist.

Ein kritischer Blick auf das Niveau der Säkularisierung in einem weltweiten Zusammenhang ergibt, dass diese vor allem im protestantischen Nordwesten Europas und in den früheren britischen Kolonien Australien, Neuseeland und Kanada stark ausgeprägt ist. Diese Einschätzung gilt nicht für die USA, für katholische Gemeinschaften in Südamerika und Afrika, aber auch nicht für die orthodoxen postsozialistischen Länder, wo zumindest die formale Gläubigkeit wieder stark im Zunehmen begriffen ist (Turner 2011, 11). In diesem letzten Kapitel schließt sich der Kreis zu den traditionellen religiösen Blickweisen, die im 2., 3. und 4. Kapitel analysiert wurden, indem es der Frage nachgeht, was von ihnen noch geblieben ist.

Die neuen Medien

Eine der bisherigen Beobachtungen war, dass sich die Kultur der modernen visuellen Medien in Christentum, Islam und Judentum dort am stärksten breitmachen konnte, wo Säkularisierungsprogramme wirksam wurden. Dies war etwa in den orthodoxen Balkanländern, im Reformjudentum sowie im Islam im Großen und Ganzen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Fall. Diese erhielten durch die sozialistische Moderne, den neu geschaffenen Staat Israel sowie die kemalistische Türkei weitere starke Impulse. Diese Säkularisierungsbestrebungen sind allerdings nicht linear verlaufen und hatten nicht säkulare, sondern meiner

Auffassung nach semisäkulare Gesellschaften zur Folge. Die Doktrin des kemalistischen Laizismus beispielsweise ist nicht mit Säkularismus gleichzusetzen, und auch der Sozialismus hinterließ keine säkulare Gesellschaft. Gegen eine solche Linearität spricht auch das Beispiel Ägypten, das eine ungewöhnlich starke Filmindustrie in einem nicht säkularen Kontext aufweist.

Eine der gängigen religionssoziologischen Thesen besagt, dass zunehmende Säkularisierung eine Erstarkung des öffentlichen, nicht sakralen Raumes nach sich ziehen würde. Wenn öffentlicher Raum als ein virtueller verstanden wird, der auch über Bilder zwischen den Menschen hergestellt, also medialisiert wird, dann ist davon auszugehen, dass Säkularisierungsprozesse den Rückzug der Religionen in die private Sphäre zur Folge haben. Die öffentliche Sphäre wäre im Sinne linearer Modernisierungsvorstellungen per se als ein säkularisierter Raum zu denken. Die neuen Medien haben jedoch diese vermeintliche Dynamik gebremst und zumindest teilweise in eine gegenläufige Richtung verkehrt, denn paradoxerweise bedienen sich die Religionen der neuen Medien und gewinnen dadurch an Präsenz im öffentlichen Raum zurück, ohne dass der moderne Staat dadurch notgedrungen an Bedeutung verlieren würde (Meyer & Moors 2006, 4 f.), was sich wiederum etwa am Beispiel der Türkei zeigt.

Der Aufstieg des politischen Islam und sein Erfolg, wie etwa bei den Wahlen in der Türkei seit dem Jahr 2003, als die islamische Gerechtigkeits- und Entwicklungspartei an die Macht kam, gehen mit der Schaffung von Öffentlichkeitssphären einher, die neuen muslimischen Jugendbewegungen, Intellektuellen und Mittelschichten Repräsentationschancen eröffnen. Die islamischen Massenmedien sowie der Unterhaltungs- und der Dienstleistungssektor werden mit islamischen Vorschriften verstärkt in Übereinstimmung gebracht und neu gestaltet. Der Islam schafft sich seinen eigenen öffentlichen Raum, in dem ihm angepasste neue Sprachstile, Körperrituale und räumliche Lebens- und Verhaltensweisen gelten. Religion wird zum sichtbaren Zeichen und zur verkörperten Praxis. Der Vollbart der Männer, das Kopftuch der Frau, das Freitagsgebet und die Essensgewohnheiten werden zu bewusst gesetzten Akten. Das Kopftuch wird nicht nur von Frauen gewählt, die auf ihre traditionelle Rolle beschränkt werden wollen, sondern auch von solchen, die sich selbstbewusst in den öffentlichen Raum begeben und muslimische Praxis mit höherer Bildung verknüpfen. Das Kopftuch ist sowohl persönlicher als auch kollektiver Ausdruck islamischer Religiosität und Identität. Die öffentliche Sichtbarkeit des Islam und die mit dieser Sichtbarkeit einhergehenden Praktiken erzeugen neue Vorstellungen von einer kollektiven Identität und einem öffentlichen Raum, der sich von der westlichen, mit säkularer Symbolik durchwirkten Öffentlichkeit absetzen möchte (Göle 2004, 13–23).

Das Zusammenwirken von Popularkultur, religiöser Erneuerung und Medien kann zu neuen Bedeutungen dessen führen, was als orthodox oder fundamentalistisch angesehen wird. Der Israeli Amnon Yitzchak etwa, einerseits ultraorthodoxer Jude und heftiger Opponent des Fernsehens, hat andererseits eine 1-Mann-Informationsshow auf die Beine gestellt, die er über Videos, CDs und Kassetten vertreibt. Er verspricht darin allen, die ihren Fernseher nicht mehr benutzen, ein Gratisexemplar des babylonischen Talmuds (Lehmann & Siebzehner 2006, 103). Abgesehen von solchen widersprüchlichen Phänomenen müssen die Religionen in Kauf nehmen, dass religiöse Diskurse transformiert und Teil des Infotainments, also der Kulturindustrie, werden, sobald sie neue Formen der Medialisierung übernehmen (Meyer & Moors 2006, 15). Gleichzeitig jedoch besetzen sie stärker denn je zuvor die medialisierte öffentliche Sphäre.

Gleichzeitig mit der Einführung der technisch reproduzierbaren Massenbilder musste die muslimische Bilderskepsis weiter revidiert werden. Die Einstellung der Religionsgelehrten gegenüber dem Fernsehen und der Bilderflut variiert von totaler Ablehnung – beispielsweise durch die Taliban in Afghanistan (1996–2001) – und einzelnen Kompromissen durch den Wahhabismus bis zur Zustimmung. Die überwiegende Mehrheit verhält sich jedoch nicht ablehnend. Sie unterscheidet zwischen der Technologie an sich, die weder gut noch schlecht sei, und den Inhalten bzw. der Nutzung. Viele sehen sie sogar als willkommenes Mittel, die heilige Botschaft effizienter zu verbreiten. Der bekannte ägyptische Fernsehprediger Youssef Quardhaoui etwa sieht im Foto keine Imitation des göttlichen Schöpfungsaktes, weil es nur den Schatten einfange. Bildobjekte seien nur dann verboten, wenn sie sich gegen den Glauben, die Rechtsprechung und Moralvorstellungen richteten. Dazu gehöre die Repräsentation von unbekleideten und halb nackten Frauen. Es sei lediglich eine leichte Sünde, Bilder von beseelten Wesen zu erwerben, sofern diese nicht angebetet werden. Dies gelte auch für Bilder von Staatsoberhäuptern im öffentlichen Raum und in staatlichen Büros (Linke 2009).

In der Realität lassen sich derartige Vorschriften von Fernsehkonsumenten und -innen kaum einhalten. Geschmack und persönliches Interesse in der Programmauswahl gehen zumeist vor allgemeinen moralischen Einschränkungen. Es hängt jedoch auch, wie eine Untersuchung in der jemenitischen Hauptstadt Sanaa zeigt, vom jeweiligen Kontext ab. Ist eine Respektsperson anwesend, wird man moralisch fragwürdige Fernsehsendungen vermeiden. Vom staatseigenen Kanal erwartet man, dass er den landesüblichen moralischen Vorstellungen gerecht wird – insbesondere was die Repräsentation von Frauen anlangt (ebd.).

Viele der Rechtsgelehrten lehnen auch das Internet nicht grundsätzlich ab, solange es der Religion dienlich gemacht werden kann. Dies ist etwa der Fall, wenn

die Bevölkerung mit dessen Hilfe Zugang zum Koran erhält. Alle Formen von Videospielen, die zuerst programmiert werden müssen, werden hingegen abgelehnt. Der Programmierer wird als Maler und somit als illegitimer Schöpfer eingestuft. Außerdem bestehe die Gefahr der Verwechslung von Fiktion und Wirklichkeit, wie dies beim dreidimensionalen Bild auch allgemein der Fall sei. Islamische Onlinekünstler sind daher vergleichsweise selten – auch weil es an Publikum mangelt (Ibrić 2006, 88 f.).

Für islamische Minderheiten auf dem Balkan, wie etwa die pomakisch-muslimischen[51] Gemeinschaften in Bulgarien, kann im Zusammenhang mit Bildmedien mitunter ein komplexer Kontext entstehen. Unter ihnen ist die mythenhafte „Erinnerung" verbreitet, dass sie bereits zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert, also lange vor der Verbreitung des Islam auf dem Balkan ab dem Ende des 14. Jahrhunderts, zum Islam übergetreten seien. Sie halten sich so für die wahrhaftigeren Muslime und sind daher für Vorstellungen der Salafi-Bewegung[52] anfällig. Diese Mythologie besagt auch, dass die Osmanen zu viele Erneuerungen eingeführt und daher den ursprünglichen Islam aufgeweicht hätten. Sie, die eigentlich ursprünglichen Bewohner und Bewohnerinnen Bulgariens, hätten den Islam direkt von den Arabern übernommen und seien daher zu Bewahrern und Bewahrerinnen des ursprünglichen Islam auserkoren (Krasteva-Blagoeva & Blagoev 2010, 141–147).

Seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre sieht sich die pomakische Bevölkerung starken arabischen Einflüssen ausgesetzt – im Unterschied zur bulgarisch-türkischen, die der moderateren Sunni-Version des Islam folgt. Viele junge Pomaken erhalten eine religiöse Ausbildung in Saudi-Arabien, aber auch in Syrien, Jordanien oder Ägypten. Nach ihrer Rückkehr wetteifern sie erfolgreich mit den lokalen Imamen. So versuchten sie, unter der pomakischen Bevölkerung das Fotografieren mit dem Argument zu unterdrücken, dass eine Person, die ein Foto geschossen hat, im Jenseits bestraft werden würde (ebd.). Die lokalen Imame hingegen halten von diesem Fotografierverbot nichts.

Ähnlich wie im Islam wird auch im Judentum das Bilderverbot unterschiedlich interpretiert. Dies zeigt sich etwa anhand des Films, der nicht nur aus formal-religiösen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen abgelehnt werden kann. So kann die Schwelle zum Bilderverbot überschritten werden, wenn etwa die Filmdiva abgöttisch verehrt und zum Fetisch wird (Koch 2001, 160 ff.). Dies kann aber auch, wie im Falle von *Schindlers Liste* (1993), eintreten, der wegen seiner kommer-

51 Die Pomaken sind islamisierte Bulgaren und Bulgarinnen, die hauptsächlich im Rodopengebirge leben.

52 Die Salafisten stellen eine fundamentalistische Bewegung im Islam dar, die sich an den Religionsanfängen orientiert und die späteren theologischen Weiterentwicklungen ignoriert.

ziellen Verwertung der Schoah viele kritische Reaktionen in der jüdischen Intelligenz auslöste, wobei auch die Verletzung des jüdischen Bilderverbots ins Spiel kam. Dies deshalb, weil der Film das Undarstellbare sichtbar mache. Während die Kritiker den Streifen in einigen Punkten als zu wenig realistisch einstuften, wurde er in der Zurschaustellung der Schoah als zu realistisch kritisiert. Er usurpiere den Ort eines wirklichen Geschehens, und Spielberg überschreite mit der Kamera die Schwelle des Herzeigbaren. Dadurch würde die Schoah trivialisiert und sensationalisiert. Diese sei jedoch einzigartig und entziehe sich somit der Repräsentation und der mimetischen Darstellung (Loewy 1995, 309; Wildt 1995, 324 f.; Bratu Hansen 1996, 300 ff.).

Diese Beispiele zeigen, dass nicht fundamentalistische Strömungen in Judentum und Islam die neuen visuellen Medien entweder nicht grundsätzlich ablehnen oder sie gutheißen, wenn sie der Förderung des religiösen Lebens dienen. Ähnlich wie in der Werbung dürfen jedoch bestimmte moralische Grenzen nicht überschritten werden. Diese Grenzziehungen sind dort stärker, wo die staatlichen und religiösen Sphären nicht voneinander getrennt sind und nach wie vor ineinanderfließen, wie dies etwa in Israel oder in arabischen Staaten und neuerdings auch in der Türkei der Fall ist. Ich denke, dass die moralischen Bedenken der christlichen Ostkirche oder der Balkanmuslime nicht grundsätzlich geringer sind. Die in kommunistischer Zeit verordnete rigide Trennung von geistlicher und weltlicher Sphäre wirkt allerdings so stark in die postkommunistische Zeit nach, dass der säkulare die Oberhand über den religiösen Blick behält, wenngleich eine Zunahme der Religiosität auch hier unübersehbar ist.

Wiedererstarken der Religionen

Die oben geäußerten moralischen Einwände gegen das visuell Herzeigbare eröffnen dieser Untersuchung eine wichtige Perspektive. Sie besteht darin, dass die Säkularisierungstheorie, wonach die Religion im Verlauf von Modernisierungsprozessen zunehmend an Relevanz verlieren würde, sich als nicht mehr haltbar erweist. Damit müssen wir uns von dem Irrtum befreien, dass der religiöse Blick auf die Welt lediglich nur mehr eine Marginalie darstellt. Wie es scheint, erweisen sich traditionelle Formen des Religiösen, der Religionen und der Religiosität als persistenter als angenommen – speziell in nicht westlichen Kulturen. Die Soziologie geht heute daher nicht mehr davon aus, dass Modernität und Religiosität einander ausschließen (Höllinger 2005, 424 f.). Diese Tendenz muss auch in eine Bewertung visueller Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten einfließen.

Höllinger führt den Rückgang an Religiosität in einzelnen Ländern Westeuropas auf drei Faktoren zurück: auf die Verbesserung der Lebensbedingungen, auf die Entzauberung der Religion durch den Verlust ihrer sinnlichen Erfahrungsqualität (vor allem in den protestantischen Kirchen) und auf Krisen im Verhältnis zwischen Kirche und Bevölkerung (ebd, 424). Diese Faktoren spielen jedoch im ostkirchlichen und islamischen Bereich lediglich eine geringe Rolle. Daher wird im Folgenden versucht, eine quantitative Annäherung an jene Bevölkerungsgruppe in Staaten Kleineurasiens herzustellen, für die der religiöse Blick auf die Welt noch eine Rolle spielen könnte. Zu diesem Zweck werden die Ergebnisse des *World Value Survey* jener Länder herangezogen, die sich an diesem beteiligt haben. Im Unterschied etwa zu Höllinger (2005) wird hier die Frequenz des Kirchen-, Moscheen- oder Synagogenbesuchs als zweitrangig eingestuft, da, im Unterschied zur katholischen Kirche, der unregelmäßige Besuch der religiösen Stätten im Islam und in der Ostkirche nicht als Sünde gewertet wird. Daher nehmen wir auf die Frage des *Surveys* Bezug, in der nach der religiösen Selbsteinstufung der Menschen gefragt wurde.

Tabelle 3: Antwort auf die Feststellung: „Ich bin ein religiöser Mensch"

	religiös	nicht religiös	überzeugter Atheist	weiß nicht	keine Antwort
Albanien 1998	43,4	47,8	4,9	3,8	—
Albanien 2002	65,2	25,0	5,3	4,5	—
Bosnien 1998	66,0	25,5	3,1	5,4	—
Bosnien 2001	72,8	19,6	5,6	2,1	—
Bulgarien 1997	47,9	37,3	5,5	9,2	—
Bulgarien 2006	56,8	28,0	4,8	10,2	0,2
Ägypten 2000	98,4	1,3	—	—	0,2
Ägypten 2008	92,9	6,8	—	—	0,3
Irak 2004	84,4	12,9	0,0	1,7	0,9
Irak 2006	51,6	40,2	2,5	2,4	3,3
Jordanien 2001	85,1	13,6	—	0,2	1,1
Jordanien 2007	91,2	8,7	0,2	—	—
Makedonien 1998	53,7	25,8	1,3	19,2	—
Makedonien 2001	82,3	15,3	0,4	2,1	—

Moldawien 1996	85,5	7,5	0,9	6,1	—
Moldawien 2002	81,6	14,5	1,0	2,1	0,8
Rumänien 1998	78,9	14,0	1,5	5,7	—
Rumänien 2005	91,5	5,9	0,6	1,1	1,0
Saudi-Arabien 2003	63,6	26,7	—	9,7	—
Serbien/Monten. 1996	54,2	34,5	4,6	6,6	—
Serbien 2006	76,1	9,4	3,5	7,0	3,9
Türkei 1990	72,5	23,6	1,2	—	2,7
Türkei 2001	76,5	19,8	1,3	1,1	1,3
Türkei 2007	80,5	17,0	0,6	0,5	1,3
Deutschland 1997	45,3	35,5	16,3	2,9	—
Deutschland 2006	41,0	36,1	17,3	3,6	1,9

Quelle: WVS (2009)

Die Ergebnisse des *Surveys* sind aus mehrerlei Gründen interessant. Das Säkularisierungsniveau Deutschlands, das etwa im europäischen Mittelfeld angesiedelt ist, umfasst die Hälfte bis zu zwei Drittel der Gesamtbevölkerung. Der Säkularisierungsgrad der am *Survey* teilnehmenden Länder Kleineurasiens ist durchgehend geringer, teilweise wesentlich geringer. In den muslimischen Ländern ist er generell gering und umfasst maximal ein Fünftel der Bevölkerung. Die rasch ansteigende Zahl an Nichtgläubigen im Irak wäre eine eigene Untersuchung wert. Aufseiten der orthodoxen Bevölkerungen ragen die hohen Bekenntnisse zur Religiosität in Rumänien und Moldawien hervor. Der Säkularisierungsgrad ist in diesen beiden Ländern ähnlich gering wie in den meisten muslimischen Ländern. Zu dieser Gruppe wäre auch noch Griechenland zu zählen (Höllinger 2005, 429), für das der *Survey* keine Zahlen zur Verfügung stellt. Eine andere Untersuchung jedoch kommt zum Ergebnis, dass im Untersuchungszeitraum 1999/2000 93,8 Prozent der griechischen Bevölkerung angaben, religiös zu sein, und 43,2 Prozent regelmäßig den Gottesdienst besuchten (Agadjanian & Roudmetof 2005, 14). Der *World Value Survey* und andere Daten (Höllinger 2005, 430) weisen interessanterweise nicht darauf hin, dass die Säkularisierungspolitik der kommunistischen Zeit nachhaltige Auswirkungen gehabt hat. Selbst in Albanien, das sich in kommunistischer Zeit als „Erster Atheistischer Staat" der Welt bezeichnete, liegt

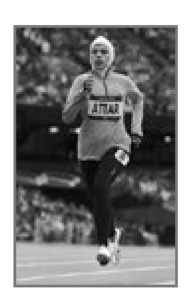
das Säkularisierungsniveau nur mehr bei rund einem Drittel der Gesamtbevölkerung. Während in Deutschland die Zahl der Gläubigen stetig abnimmt, ist für die meisten Länder Kleineurasiens eine Zunahme oder eine leichte Abnahme auf einem sehr hohen Niveau festzustellen.

Wenn wir Höllingers Ursachen für eine zunehmende Säkularisierung hernehmen (Wohlstandszunahme, Entzauberung der Religion und Entfremdung des religiösen Personals von der Bevölkerung), so wird man in den Ländern Kleineurasiens genügend Indizien vorfinden, die gegen eine Säkularisierung sprechen. So etwa können die orthodoxen Kirchen darauf pochen, dass sie in der langen Zeit der osmanischen Herrschaft die nationale Kultur bewahrt und auch in kommunistischer Zeit der Unterdrückung standgehalten haben. Von einer Entzauberung der Religion wird man ebenfalls nicht sprechen können, da Gottesdienstbesuche nach wie vor ein mystisches Erlebnis darstellen, das nicht wie im katholischen Bereich durch einen Reformgottesdienst als Ergebnis des Zweiten Vatikanischen Konzils geschmälert wird.

Interessant ist auch, dass die Religiosität unter der jüdischen Bevölkerung Israels im Zunehmen begriffen ist. Bezeichneten sich 1952 nur 30 Prozent der Juden und Jüdinnen des Landes als religiös im Sinne von orthodox bis traditionell, so sind es heute bereits 62 Prozent, die sich zu dem breiten Spektrum der religiös-praktizierenden Juden und Jüdinnen zählen. Des Weiteren ist interessant, dass sich von den 30 Prozent, die sich 1952 als religiös bezeichneten, die Hälfte als „orthodox“ einstufte. Dieser Bevölkerungsanteil der Orthodoxen ist bis heute konstant bei 15 Prozent geblieben. Der Anteil der religiös-traditionellen Gesetzeswahrer ist hingegen von 15 auf 47 Prozent angestiegen. Untersuchungen um 1990 haben ergeben, dass einerseits die orthopraktische zugunsten der orthodoxen Komponente zurücktritt und dass gleichzeitig die Religiosität in der jüngeren Generation zunimmt (Sharot 1991).

Welche vorläufigen Schlussfolgerungen können wir daraus ziehen? Unabhängig davon, ob in den jeweiligen Ländern eine Trennung zwischen den staatlichen und den religiösen Institutionen praktiziert wird, ist die Anzahl jener, die sich als nicht gläubig, atheistisch oder indifferent bezeichnen, eher im Rückgang denn im Anstieg begriffen. Auch bei vorsichtiger Interpretation der vorliegenden Zahlen wird man die im Verlauf des 19. Jahrhunderts einsetzenden Säkularisierungsprozesse als nicht allzu erfolgreich einstufen müssen. Daraus wird man jedoch nicht die weite Verbreitung von religiös bestimmten Blickweisen ableiten können, denn religiös zu sein kann in der Lebenspraxis Unterschiedliches bedeuten. Diesbezüglich könnte der Zusammenhang von Orthodoxie (Rechtgläubigkeit) und Orthopraxie (richtiges Handeln) einen weiteren Anhaltspunkt liefern. Die Frage ist also, inwiefern sich religiöse Überzeugung auf eine davon abgeleitete Lebensführung auswirkt.

Bild 80: Die Läuferin Sarah Attar ist eine der ersten saudischen Athletinnen bei Olympischen Spielen (London 2012)



Die orthopraktische Komponente ist im Islam, Judentum und im orthodoxen Christentum stark ausgeprägt, während in der christlichen Westkirche die orthodoxe Komponente überwiegt. Islam und Judentum sind Gesetzesreligionen in dem Sinn, dass Rechtsüberlieferungen und nicht eine Theologie die Kriterien für angemessenes und unangemessenes Verhalten festlegen. Sowohl die Halacha als auch das Scheriatsrecht gelten als von Gott angeordnet und regeln alle Einzelheiten des täglichen Lebens (Halberstam 1986, 89–95). Die Hadithe sind voller Anweisungen für das konforme Verhalten in verschiedensten Lebenslagen.

Davon abgeleitet würde etwa der religiöse Blick eines gläubigen orthodoxen Christen keine Scheu vor der bildlichen Darstellung von Mensch und Tier haben, er würde Fotos und Filme an sich nicht zurückweisen, sondern lediglich Grenzen zwischen akzeptabel und nicht akzeptabel ziehen, wenn es etwa um die Frage der Zurschaustellung des männlichen und des weiblichen Körpers geht. Der Anblick einer Ikone hingegen würde in ihm äußerst positive religiöse Empfindungen evozieren. Wenn wir die traditionellen Blickmodelle von Islam und Judentum auf die Gegenwart umzulegen versuchen, dann könnte dies nicht mehr die Beachtung des Zweiten Gebots in allen Lebenslagen bedeuten, da es überall und ständig im öffentlichen Raum oder im Fernsehen gebrochen wird. Außerdem erlauben religiöse Autoritäten die Integration von Foto, Film und Fernsehen in den Alltag bereits seit geraumer Zeit. Es wird ebenso wie für orthodoxe Christen um die Grenzziehung zwischen Akzeptablem und Nichtakzeptablem gehen, aber diese Grenzziehung ist wahrscheinlich rigider. Gläubige Juden und Jüdinnen sowie Muslime und Muslimas werden sich vielleicht keine Foto- oder Videokamera anschaffen oder ein Foto von sich durch andere ablehnen. Stattdessen würden sie den visuellen Genuss von kalligrafisch exzellent ausgeführten Schriftzügen bevorzugen. Die staatlichen Sportbehörden islamischer Staaten würden möglicherweise weibliche Sportlerinnen nur dann in die Arena ziehen lassen, wenn diese sich den Vorschriften entsprechend bekleideten, was sie wiederum von bestimmten Disziplinen ausschließen (etwa den Schwimmsportarten) oder am Erfolg im Wettkampf mit nicht muslimischen Sportlerinnen hindern (etwa bei Laufsportarten) würde; Hotels würden nach Geschlechtern getrennte Bade- und Strandareale anbieten und die Gebetsstunden beachten.

Fundamentalismus

Wenn es um durch den religiösen Blick bedingte Grenzziehungen zum Säkularen geht, ist eine weitere Differenzierung angebracht, nämlich zwischen denjenigen, die sich als gläubig einschätzen, und jenen, die sich zu einem Glaubensfundamentalismus bekennen bzw. denen dieses Etikett von außen zugeschrieben wird. Fundamentalismen äußern sich in verschiedenster Weise und beeinflussen auch die visuelle Kultur ihrer Anhänger und Anhängerinnen in signifikanter Weise. Modernisierungs- und Säkularisierungstheorien tendieren dazu, den religiösen Fundamentalismus als außerhalb des Modernisierungsparadigmas stehend zu qualifizieren. Doch nicht alle, die sich mit der Geschichte der Moderne befassen, stehen auf diesem Standpunkt. Chakrabarty etwa fordert, dass es darum gehe, „in die Geschichte der Moderne die Ambivalenzen, die Widersprüche, die Gewaltanwendung und die Tragödien und Ironien einzuschreiben, die sie begleiten" (Chakrabarty 2010, 63). Eisenstadt geht noch weiter, indem er fundamentalistische Bewegungen als genuine Produkte der „vielfältigen Programme der Moderne" identifiziert (Eisenstadt 2000, 174):

> „Paradoxerweise wurden eigene Programme oder eigene Reinterpretationen der Moderne auch von Bewegungen verkündet, die antimodern zu sein scheinen – nämlich den fundamentalistischen Bewegungen. In vielen Gesellschaften spielen sie eine zentrale Rolle, besonders in einigen christlichen, in Teilen der jüdischen und, am sichtbarsten, in muslimischen Gesellschaften ... Dagegen lautet meine These, daß die fundamentalistischen Bewegungen durchaus modern sind, obwohl sie antimoderne oder vielmehr antiaufklärerische Ideen verkünden" (ebd., 181 f.).

Fundamentalistische Bewegungen entstanden und entstehen gewöhnlich im Spannungsfeld zwischen Orthodoxie und Orthopraxie. Es geht religiösen Menschen nicht um die Durchsetzung eines beliebigen Glaubens, sondern um den rechten Glauben, der von Gott autorisiert ist – im Falle von Schriftreligionen über die Offenbarungsschrift. Alle drei Schriftreligionen sind mit inzwischen mächtigen fundamentalistischen Bewegungen konfrontiert (Tuner 2011, 11). Orthodoxie an sich bedeutet noch keine spezielle Strömung innerhalb einer Religion. Als orthodox oder fundamentalistisch sondern sich Gläubige von anderen erst in der religiösen Lebenspraxis ab. Sie sehen sich als Vertreter und Vertreterinnen einer bereits langen oder von Anfang an bestehenden und daher geheiligten Tradition. Elemente dieser religiösen Praxis können bereits in der Offenbarung formuliert sein und gewinnen daher besondere Bedeutung, wenn es um

die Auseinandersetzung um das autorisierte Handeln in der religiösen Gemeinschaft geht (Kienzler 2007, 19 f.).

Es ist interessant, dass in Untersuchungen über fundamentalistische Strömungen in den drei abrahamitischen Religionen die christliche Ostkirche beinahe keine Erwähnung findet, wohl hingegen solche Strömungen in der katholischen Westkirche und im Protestantismus (etwa Armstrong 2004 oder Kienzler 2007). Dies ist wohl darin begründet, dass in der Ostkirche dieses Spannungsfeld zwischen Orthodoxie und Orthopraxie am geringsten ausgebildet ist. Dies wiederum ist davon ableitbar, dass sie sich als Erbin des Frühchristentums und als Bewahrerin der Tradition der Kirchenväter versteht, also bewusst traditionalistisch ausgerichtet ist. Reformbewegungen in Dimensionen des Zweiten Vatikanischen Konzils hat es in ihrer langen Geschichte nie gegeben. Die schlimmste orthopraktische Auseinandersetzung war der Bilderstreit, der allerdings bereits im 9. Jahrhundert entschieden wurde. Unbedingt notwendige Reformen wurden stets mit Bedacht und konsensual eingeleitet. Etwas überspitzt zusammengefasst könnte man behaupten, dass für fundamentalistische Strömungen in der orthodoxen Kirche kein Platz ist, weil die Kirche ausreichend konservativ und fundamentalistisch ist.

Wenn es voneinander abweichende Strömungen in der orthodoxen Kirche gibt, dann waren und sind die strittigen Fragen nicht substanziell. Zwei Beispiele seien genannt: die Kalenderreform und die Haltung gegenüber dem Westen. Die „Fundamentalisten“ zeichnen sich durch die Ablehnung der Kalenderreform (Ersetzung des julianischen durch den gregorianischen Kalender) und durch ihre antiwestliche Haltung aus. Während die die Kalenderreform des frühen 20. Jahrhunderts ablehnenden Altkalendristen eine eher isolierte und kleine Gruppe darstellen, die unter anderem etwa von Mönchen des Berg Athos unterstützt wird, ist die antiwestliche Haltung weiter verbreitet (Makrides & Uffelmann 2003). Der Antiwesternismus hat seine wichtigsten historischen Wurzeln im Großen Schisma von 1054, das sich an wichtigen Glaubensfragen entzündete, und in der Eroberung Konstantinopels durch das lateinische Kreuzfahrerheer im Jahr 1204, das unter der Patronanz des römischen Papstes stand. Diese antiwestliche Stimmung in der orthodoxen Kirchenführung war mit ein Grund, dass im 18. und 19. Jahrhundert moderne wissenschaftliche Erkenntnisse abgelehnt wurden, weil sie aus dem „häretischen“ Westen stammten (ebd; Makrides 2005; Roudometof 2005).

Die Haltung der Kirche in dieser Frage war jedoch keinesfalls einheitlich, denn es gab in diesen Jahrhunderten auch Stimmen, die sich für die Nachahmung des westlichen Fortschrittsmodells aussprachen. Andere kirchliche Stimmen wiederum brachten zum Ausdruck, dass es keinen Grund für Unterlegenheitsgefühle gebe, da sich der Osten zweifellos im Besitz der religiösen Wahrheit befinde. Ein weiteres

Spannungsverhältnis, das sich in der Frage der Haltung zum Westen entfaltete, war die überwiegend prowestliche Haltung der politischen Führer, Studenten, Wissenschaftler und Kaufleute. Die Haltung der Kirche brachte die Grundstimmung der Bevölkerung jedoch authentisch zum Ausdruck und verstärkte den Eindruck, dass es sich bei dieser Art von Modernisierung um ein von außen übergestülptes Modell handelte. An dieser Grundkonstellation hat sich bis heute nicht viel verändert – bis auf den Umstand, dass sich mit der verbreiteten EU- und Globalisierungsskepsis im orthodoxen Klerus neue Reibeflächen ergeben haben (ebd.).

Dieser antiwestliche und antiglobalistische, mitunter auch antisemitische Züge annehmende Fundamentalismus nahm in der serbisch-orthodoxen Kirche im Kontext der jugoslawischen Kriege und der antiserbischen Haltung der westeuropäischen Mächte in diesen Konflikten, die im Nato-Bombardement serbischer Einrichtungen im Jahr 1999 gipfelten, kämpferischere Formen an als in den meisten anderen Ländern mit orthodoxer Bevölkerungsmehrheit. Diese Jahre waren von einer kräftigen Revitalisierung der Religion im öffentlichen Leben gekennzeichnet. Intellektuelle und studentische Gruppierungen warnten vor dem Aufgehen der orthodoxen Bevölkerungen in einem angeblich von westlichen Mächten angeführten Mischmasch identitätsloser Völker. Dieser mächtige Diskurs brachte liberale Strömungen in der serbisch-orthodoxen Kirche zum Schweigen (Buchenau 2005; Gaćeša 2007/2008) und veränderte das gesamtgesellschaftliche Klima in Richtung einer Konfrontation zwischen nationalistisch-orthodoxen und Europa zugewandten Kräften.

Das Bekenntnis, religiös zu sein, bedeutet in postsozialistischen Ländern nicht auch automatisch eine orthopraktische Umsetzung dieses Bekenntnisses. Inwiefern dies auf den religiösen Blick Einfluss hat, muss dahingestellt bleiben. Die erfahrungsgeschichtlich bedingte antiwestliche Haltung von Teilen der orthodoxen Kirche kann jedoch erklären, weshalb sie gegen westliche Innovationen wie die Fotografie oder den Film opponierte. Für sie stellten diese neuen Medien jedoch keine ernst zu nehmende Konkurrenz dar. Gegen bildliche Darstellungen in der weltlichen Sphäre hatte man, wie im 4. Kapitel erläutert, nichts Grundsätzliches einzuwenden. Und außerdem: Was war ein mechanisch hergestelltes Foto im Vergleich zur hohen Kunst der Ikone? Eine triviale Fotografie würde doch niemals den Weg zur mystischen Begegnung mit Gott, der Gottesmutter und den Heiligen ebnen.

Wie sich jedoch zeigen sollte, konnte der selektive Gebrauch des neuen Mediums Fotografie der Kirche sogar dienlich sein. Untersuchungen über das Eindringen der Fotografie in die alltagsweltliche Religionsausübung der orthodoxen Bevölkerung sind kaum zugänglich; daher können lediglich Mutmaßungen geäußert

werden: Es musste ein allmählicher Prozess gewesen sein, der sich vermutlich beschleunigte, als Fotos billiger als Ikonen für den Hausgebrauch geworden sind – vermutlich in der Zwischenkriegszeit. Dafür gibt es einen interessanten Hinweis aus Rumänien. Das Nonnenkloster von Vladimireşti nahe der Schwarzmeerküste, das selbst noch in der Frühzeit der kommunistischen Herrschaft eine große Schar von Pilgern und Pilgerinnen anzog, ließ 1952 ein aus sieben Fotos bestehendes Fotokreuz im Postkartenformat anfertigen und vervielfältigen; auf diese Weise sollte die Pilgerschaft am Wunder, das sich an diesem Ort ereignet hatte, teilhaben können. Bis dahin hatte das Kloster, wie auch andere Klöster, hauptsächlich Drucke an die Pilger und Pilgerinnen verkauft. In der orthodoxen Tradition ist die Pilgerfahrt eng mit der Ikonen- und Reliquienverehrung vor Ort verknüpft. Die Objekte, die an der Pilgerstätte erworben wurden, dachte man sich als mit spiritueller Energie ausgestattet, und sie dienten, im häuslichen Ikonenschrein aufbewahrt, dem Schutz des Hauses vor dem Bösen (Hanganu 2005, 149–157). Auf diese Weise können wir uns vorstellen, wie die Ikonenfotografie durch Verehrung ebensolche Funktionen übernehmen konnte wie die Ikone selbst.

Das Spektrum an fundamentalistischen Minderheiten in Islam und Judentum ist wesentlich breiter als im orthodoxen Christentum. Der Islam erlebt, mit ausgelöst durch die Islamische Revolution im Iran 1979, seit den 1980er-Jahren eine bemerkenswerte Revitalisierung, die vor allem von fundamentalistischen Gruppen getragen wird. Die Geschichte des islamischen Fundamentalismus (Islamismus) ist eine lange, die hier nicht im Detail aufgerollt werden kann. Zu den wichtigsten islamistischen Bewegungen, weil sie in Saudi-Arabien in den Rang einer Staatsdoktrin erhoben wurde, zählt der Wahhabismus. Der sunnitische Wahhabismus war zum charakteristischen Markenzeichen der Sammelbewegung arabischer Stämme, die von der Fürstendynastie der Saudis ab dem 18. Jahrhundert getragen wurde, geworden. Die Dynastie sah und sieht sich beauftragt, als weltliche Macht die wahhabitische Lehre zu schützen. Diese wurde von dem Gelehrten Muhammad ibn Abdal-Wahhab (1703–1792) ins Leben gerufen und gilt als „wahrer“ und von volksreligiösen Strömungen „gereinigter“ Islam (Kaser 2011, 387). Diese Spielart des fundamentalistischen Islam geriet durch den Ölreichtum des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings in ein beträchtliches Spannungsverhältnis zum Westen, vor allem zu den USA, denn die Ölförderung war bis zu ihrer Nationalisierung von 1972 bis 1980 von US-amerikanischen Firmen vorgenommen worden.

Wie im 5. und 7. Kapitel ausgeführt, wurde in Saudi-Arabien den westlichen visuellen Technologien lange Zeit Widerstand entgegengebracht, bis schließlich das Fernsehen und die Fotografie zugelassen wurden; Kinoaufführungen sind weiter-

hin verboten, und das Internet wird zensuriert. Davon sind alle Webseiten betroffen, die mit dem Islam nicht in Einklang zu stehen scheinen. Darunter fallen über 90 Kategorien an Informationen. Nach eigenen Angaben sind 92,8 Prozent der blockierten Seiten pornografischen Inhalts, 2,8 Prozent betreffen verbotene Spiele und Drogen, und 4,4 Prozent beziehen sich auf Seiten, die Hilfsmittel zur Verfügung stellen, das Filtersystem zu umgehen (Filtering Service in Saudi Arabia 2012).

In diesem Zusammenhang erregte im Jahr 2011 der Versuch der türkischen Regierung großes Aufsehen, ein ähnliches zentrales Filtersystem einzuführen. Die Listen mit den blockierten Domänen werden nicht veröffentlicht. Das bis dahin bereits aktive Filtersystem blockierte „obszöne" Inhalte, Reklame für Alkohol oder Webseiten, die das Andenken an den Republiksgründer beleidigen. Schätzungen zufolge wurden bereits vor der Einführung des neuen Systems etwa 15.000 Seiten blockiert. Das neue System soll drei Nutzungskategorien anbieten: „Kind", „Familie" und „Standard" (Bernath 2011a, 16).

Unabhängig von staatlichen Interventionen gibt es bereits Internetpakete für gläubige Muslime weltweit wie etwa *HalalGate*, das mit dem Slogan wirbt: „Muslime haben das Recht, ihre Familien online gemäß ihrer islamischen Glaubensinhalte und Werte zu schützen". Das Angebot von *HalalGate* wendet sich nicht nur an Eltern zum Schutz ihrer Kinder, sondern an die ganze Familie. Die blockierten Seiten umfassen Pornografie, Alkohol, Spiele, kriminelle Fertigkeiten, alternative Lebensstile, Hassreden, Gotteslästerung, Partner- und Partnerinnensuche, Seiten wie *Myspace* und solche, die zu unmoralischem Verhalten – gemessen an islamischen Werten – aufrufen (Seite nicht mehr verfügbar).

Eine weitere, wenn auch heterogene Gruppe an Fundamentalisten bilden die Islambruderschaften. Die erste Bruderschaft wurde in Ägypten durch Hasan al-Banna (1906–1949) ins Leben gerufen (Kaser 2011, 392). Neben der Verwirklichung sozialer Anliegen bekämpfen sie die Säkularisierungstendenzen des Staats und drängen dort auf die Wiedereinführung des Scheriatsrechts, wo dieses durch eine am Westen orientierte Zivilgesetzgebung ganz oder teilweise ersetzt wurde. Während sich die Bruderschaften vorläufig auf einen indirekten Einfluss auf die Politik beschränken wollen, kämpfen zwei andere fundamentalistische Gruppen um die politische Macht bzw. um den Machterhalt: die schiitische Hizbollah („Partei Gottes") im Libanon und die aus der palästinensischen Muslimbruderschaft hervorgegangene sunnitische Hamas („Islamische Widerstandsbewegung") im Gazastreifen. Die Hamas stellt sich sowohl gegen die säkulare PLO als auch gegen Israel. Sie interpretierte, zumindest anfänglich, den israelisch-palästinensischen Konflikt aus rein religiöser Perspektive: Zur palästinensischen Tragödie sei es nur gekommen, weil die Menschen ihre Religion vernachlässigt hätten. Die is-

raelische Herrschaft könne nur abgeschüttelt werden, wenn die Palästinenser zum wahren Islam zurückkehrten. Die Hamas etwa strebt die Einführung des Scheriatsrechts als Rechtsgrundlage und die Stärkung der Bürger und Bürgerinnen gegen westliche Einflüsse an (Armstrong 2000, 489; Hroub 2006).

Während das visuelle Programm dieser islamistischen Gruppen kaum in Erfahrung zu bringen ist, ist die visuelle Praxis jüdischer fundamentalistischer Gruppierungen in Israel hingegen leicht zugänglich. Die *Haredim*[53] etwa widersetzen sich öffentlich den visuellen Versuchungen der Moderne. Diese ultraorthodoxe Gruppierung macht immerhin sechs bis zehn Prozent der jüdischen Bevölkerung Israels aus, besitzt jedoch einen größeren gesellschaftlichen Einfluss, als es ihrem Bevölkerungsanteil entspricht; vieles spricht dafür, dass dieser steigen wird, da ihre Fertilität weitaus höher ist als jene der Mehrheitsbevölkerung (Barzilai-Nahon & Barzilai 2004).

Im 18. Jahrhundert hatten sich neben dem Reformjudentum im Wesentlichen zwei jüdische Bewegungen mit unterschiedlichen Zielen formiert. Der in Osteuropa entstandene und von Israel ben Elieser (1700–1760) gegründete Chassidismus (*Chassidim* – „die Frommen") wandte sich gegen das religiöse Establishment, indem er dem Gebet Vorrang gegenüber der Thora-Gelehrsamkeit der Rabbiner gab (Armstrong 2000, 150). Historisch gesehen stellten die *Haredim* („die Gottesfürchtigen") auch nach dem Einsetzen der jüdischen Aufklärungsbewegung im 18. Jahrhundert die Mehrheit der jüdischen Weltbevölkerung. Sie waren vom Holocaust in Zentral- und Osteuropa überdurchschnittlich betroffen und bilden daher in Israel nur mehr eine Minderheit. Ihre größten Gemeinschaften leben in den israelischen Städten Jerusalem und Bnei-Brak. Sie beachten die Halacha, das heißt das traditionelle jüdische Recht, und isolieren sich von der „häretischen" Mehrheitsbevölkerung. Wenn überhaupt, sind sie nur zu unbedingt notwendigen Adaptionen an die Moderne bereit. Sie genießen ab dem zweiten bis dritten Lebensjahr auch ein gesondertes Ausbildungssystem mit Halacha-Studien als zentralem Bestandteil des Curriculums auf Kosten anderer Gegenstände. Männer, die bis zum 28. Lebensjahr die Halacha studieren, gehen keiner geregelten Arbeit nach und sind (noch) vom Wehrdienst befreit. Ihr Kinderreichtum sowie der Umstand, dass die Ehefrauen für das Einkommen sorgen müssen, hat überdurchschnittliche Armut zur Folge, da es ihnen nicht erlaubt ist, säkulare höhere Bildungsinstitutionen zu besuchen (ebd.).

---

53 *Haredim* ist die Bezeichnung für ultraorthodoxe Juden und Jüdinnen; die meisten von ihnen sind *Aschkenasim* und *Sefardim*, wobei sich Letztere als Alternative zum säkularen Establishment und zu den noch stärker textfixierten Aschkenasen anbieten (Meyer & Moors 2006, 1). Obwohl ihre intellektuellen Wurzeln in das 19. Jahrhundert zurückreichen, wurden die *Haredim* im Kontext des neuen säkularen israelischen Staats insofern bedeutend, als sie diesem Widerstand entgegensetzen (Stolow 2006, 79).

Die haredischen Rabbis untersagen grundsätzlich, Fernsehsendungen und Filme anzuschauen, säkulare Zeitungen zu lesen und das Internet ohne Pornofilter zu nutzen. Sie benutzen Mobiltelefone, deren Internetzugang geblockt ist und die keine Fotofunktion besitzen, also koscher sind. Die meisten Firmen offerieren Telefone, die den Ansprüchen der *Haredim* genügen und einen rabbinischen Bestätigungsstempel aufweisen. Sie bilden auch keine Frauen in ihren Zeitungen ab. Ihre Zeitung *Yated Ne'eman* beispielsweise ersetzte im April 2009 in einem Foto von der neuen Regierung die beiden weiblichen Regierungsmitglieder durch Männer (BBC News 2008; BBC News 2009).

Für fundamentalistische Minderheiten in Islam (inklusive des Wahhabismus) und Judentum, die sich auf die Verkündigung und die davon unmittelbar abgeleiteten Texte beziehen, stellen die neuen Medien eine besondere Herausforderung dar. Sie lehnen die neuen Kommunikationstechnologien ab, in der Praxis jedoch trifft auch auf sie das Konzept einer kulturangepassten Technologie zu. Untersuchungen zeigen, dass sich zwischen religiösem Fundamentalismus und dem Internet sehr komplexe Interaktionen entfalten, die fundamentalistische Gemeinschaften verändern; diese verändern jedoch auch den ursprünglich intendierten Gebrauch der Technologie. Das Internet wird kulturell konstruiert, verändert und den Bedürfnissen der Gemeinschaften angepasst. Die Gemeinschaft „lokalisiert“ also diese Technologie kulturell, verändert sich damit jedoch gleichzeitig und wird Teil der globalisierten Welt. Die viel beschworene „Glokalisierung“ erfasst so auch ihre vehementesten Gegner (ebd.).

Das Internet kann für fundamentalistische Gemeinschaften in verschiedenerlei Hinsicht nutzbringend sein: Den religiösen Eliten wird es dadurch möglich, ihre Gefolgschaft zu mobilisieren und herunterladbare Predigten zu versenden. Islamische fundamentalistische „gute Hausfrauen und Mütter“ in verschiedenen Ländern können sich vernetzen, Chatrooms, Foren und Newsgroups einrichten, sich über ihre Erziehungsmethoden und ihre Beziehung zu Gott austauschen, ohne dass sie die Fundamente ihres Glaubens verletzen. In solchen Fällen besteht die Möglichkeit, die engen Grenzen der eigenen Gemeinschaft zu überschreiten und sich gegenseitig zu bestärken. Gleichzeitig allerdings erhöht sich dadurch die Gefahr einer vertieften Abschottung zur Mehrheitsbevölkerung (ebd.).

Noch in den 1990er-Jahren hatten die meisten der *Haredim*-Rabbis vor der Gefahr des Internets im eigenen Heim gewarnt. Ein spezielles Rabbiner-Komitee gab zu Beginn des Jahres 2000 eine „Thora-Meinung“ heraus, wonach Fernsehen und Internet Israel großen Schaden zufügten, wobei die Gefahren des Internets tausendmal gravierender als die des Fernsehens seien. Konsequenterweise wurde die Internetnutzung verboten. Untersuchungen haben jedoch ergeben, dass viele

ultraorthodoxe Gruppen, darunter auch einige chassidische, dieses Verbot ignorieren. Im Jahr 2003 waren es immerhin 20 Prozent und 2007 bereits ein Drittel der *Haredim*, die im Internet surften (hingegen 84 Prozent der säkularen Bevölkerung). Mit dieser Realität konfrontiert, erlaubte ein Rabbiner-Komitee im Jahr 2007 den kontrollierten Internetzugang. An einem koscheren Internet, also einem Internetfilter, wird allerdings noch gearbeitet. In der Realität ist das Internet, anders als das Fernsehen, nicht mehr aus dem Alltagsleben wegzudenken. Selbst Frauen ist die Internetnutzung erlaubt, solange dies dem *Halacha*-Studium des Ehemanns dient und der Arbeitsmarkt dies verlangt. Dies wurde auch damit begründet, dass Heimarbeit mit Computern als Arbeitsmittel verhindern kann, dass Frauen mit der säkularen Gesellschaft physisch in Kontakt treten. Um die *Haredim* von den „häretischen" Informationen unabhängig zu machen, wurde ein eigenes Kommunikationsnetz aufgebaut, das eine Radiostation betreibt sowie über 30 lokale Zeitungen und audiovisuelle Kassetten mit Predigten der Rabbis vertreibt; die Zeitungsinhalte werden von Rabbis kontrolliert (ebd.; Lev-On & Neriya-Ben Shahar 2011).

Zu diesen Kommunikationsnetzwerken zählen auch geschlossene Onlineforen für ultraorthodoxe Frauen, in denen sie anonym mit ähnlich denkenden Frauen kommunizieren können, obwohl sie, wie ihre Männer auch, dies eigentlich nicht tun dürften. Haredische Frauen sind doppelt segregiert – als Angehörige einer isolierten Minderheitengruppe und als Frauen, deren genuiner Aktionsradius auf den Haushalt beschränkt ist. Da viele haredische Frauen jedoch, wie oben ausgeführt, für das Haushaltseinkommen sorgen müssen, gehen sie neben Heimarbeiten auch außerhäuslichen Tätigkeiten nach, die sie auf Computerarbeitsplätzen mit Internetzugang ausüben. Diese Foren bilden für sie wichtige spezifische Informationsquellen, da es keine koscheren Frauenzeitungen gibt und Zeitung lesende Frauen nicht goutiert werden – nicht zu sprechen von der Beschäftigung mit Themen wie Schönheit oder Sexualität. Über das Internet können sie mit anderen ultraorthodoxen Frauen Kontakte aufbauen, die ihnen ansonsten nicht möglich wären (Lev-On & Neriya-Ben Shahar 2011).

Wovon sich viele gläubige Männer, insbesondere in Islam und Judentum, abgestoßen fühlen, ist die Zurschaustellung des weiblichen Körpers im Allgemeinen und jene des weiblichen Haupthaars im Besonderen. Dies scheint in Zeiten zunehmender Religiosität ein immer umstritteneres Thema zu werden. In der israelischen Armee etwa spielen religiöse Israelis heute eine viel größere Rolle als etwa zu Zeiten der Staatsgründung. Die Armeeführung muss Rücksicht auf sie nehmen, und so wird beispielsweise darauf verzichtet, bei offiziellen Anlässen Sängerinnen auftreten zu lassen (Rößler 2011). Aus diesem Beispiel wird allerdings nicht deutlich, dass der tiefere religiöse Hintergrund das Problem der Repräsentation

des weiblichen Haupthaars darstellt, welches die drei abrahamitischen Religionen in ihrer Geschichte unterschiedlich beurteilt haben.

Alle drei abrahamitischen Schriftreligionen hatten in ihrer Geschichte in abgestuftem Ausmaß ein Problem mit der Zurschaustellung des männlichen, vor allem jedoch mit der des weiblichen Haupthaars. Dieses wurde mit einem gewissen Argwohn beurteilt und mit abträglichen Eigenschaften (Schwäche, Emotionalität und Verführung) in Zusammenhang gebracht. Frauen stellten somit eine Herausforderung für die Spiritualität dar. Obwohl alle drei Religionen historisch gesehen die Haarbedeckung von Frauen, aber auch von Männern zumindest in bestimmten Situationen forderten bzw. fordern, signalisiert lediglich die weibliche Kopfbedeckung sexuelle Kontrolle durch Männer und nicht auch umgekehrt. Jüdische Frauen waren wahrscheinlich seit biblischer Zeit an das Haarbedeckungsgebot nach der Heirat gebunden, und auch der Talmud fordert die Bedeckung des Haupthaars. Diese wurde zu einer Frage der Moral, nicht bloß eine der weiblichen Bescheidenheit, denn das Frauenhaar wurde als sexuell herausfordernd erachtet. Unverheiratete waren von dieser Regelung ausgenommen, da sie ihr Attribut der Schönheit noch für die Suche nach einem Ehemann benötigten (Caldwell 2008, 79).

Orthodoxe jüdische Frauen fühlen sich noch heute verpflichtet, anlässlich der Heirat ihr Haar zu schneiden, um ihre Treue zum Ehemann zu bezeugen, und tragen auch nach Scheidung oder Witwen bei jeder Gelegenheit eine Kopfbedeckung, da das Haar dem Ehemann vorbehaltene Nacktheit repräsentiert. Nur eine schändliche Frau würde ihr Haar zeigen und ihr Haupt unbedeckt lassen. Im frühen 19. Jahrhundert kam der Usus auf, einen *shaytl* (Perücke) zu tragen; auch die Bedeckung des Kopfs mit Tüchern oder Hüten wurde bzw. wird praktiziert (Synnott 1987, 408 f.; Chaldwell 2008, 79).

Ehrbare Frauen hatten auch in der Auffassung des frühen Christentums ihr Haupt in der Öffentlichkeit zu bedecken. Im christlichen Karthago des frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. waren nur Unverheiratete davon ausgenommen (D'Angelo 1995, 142 f.). Die Haartracht war durch ihre Schlichtheit charakterisiert; Frauen ließen es lang wachsen (wenn sie es nicht als Zeichen der Trauer abschnitten) und fassten es zu einem Dutt oder Knoten zusammen. Prostituierte durften an diesem Privileg nicht teilhaben und mussten als Zeichen ihres Berufs ihr Haar frei tragen (Sherrow 2006, 334).

Der Heilige Paulus wies die Frauen an, das Haupt in der Kirche bedeckt zu halten:

> „Ein jeder Mann, der betet oder prophetisch redet und hat etwas auf dem Haupt, der schändet sein Haupt. Eine Frau aber, die betet oder prophetisch redet mit un-

bedecktem Haupt, die schändet ihr Haupt; denn es ist gerade so, als wäre sie geschoren. Will sie sich nicht bedecken, so soll sie sich doch das Haar abschneiden lassen! Weil es aber für die Frau eine Schande ist, dass sie das Haar abgeschnitten hat oder geschoren ist, soll sie das Haupt bedecken." (1. Korintherbrief 11, 4–6; Quelle: Das wissenschaftliche Bibelportal 2010).

In den christlichen Kirchen hatte diese frühe christliche Auffassung, da sie im Unterschied zu Judentum und Islam weniger orthopraktisch ausgerichtet sind, für den Alltag kaum bis in die Gegenwart reichende Folgen – Nonnen in der West- und in der Ostkirche ausgenommen. Für die Westkirche dekretierte Papst Gregor der Große (ca. 540–604), dass Nonnen in Konventen leben sollten, damit sie nicht die Spiritualität von gläubigen Laien bedrohten. Nonnen seien Mägde des Herrn, „Bräute Christi", welche die Ehe nur spirituell, jedoch nicht fleischlich konsumieren könnten. Sie wurden entweder beim Eintritt in das Noviziat oder nach dem Ablegen des Gelübdes zu einem Kurzhaarschnitt und zum Tragen einer Kopfbedeckung verpflichtet. Der Haarschnitt bedeutete eine erhebliche Zäsur im Leben und beendete das Verlangen nach den gewöhnlichen Dingen dieser Welt (Bowker 2003, 376; Caldwell 2008, 78 f.).

Im islamischen Bereich hat die weibliche Körperbedeckung eher gewohnheitsrechtliche und vorislamische Wurzeln. Die „Verschleierung" der Frau ist also keine koranische Erfindung, sondern fand über bereits bestehende Usancen Eingang in den Koran. Dass es sich dabei nicht um ein zentrales Anliegen des Islam handelt, zeigt der Umstand, dass die koranischen Bestimmungen diesbezüglich nicht sehr elaboriert sind, aber es lässt sich die Bedeckung von Frauen, ausgenommen Hände und Gesicht, von diesen ableiten. Wichtig scheint jedoch, dass es vor allem um die Bedeckung des Haars und nicht um jene des Gesichts geht. Solche Interpretationen und Spekulationen sind allerdings relativ fruchtlos. Wichtiger ist vielmehr die Beobachtung, dass es von Zeit zu Zeit und von Region zu Region unterschiedliche Auffassungen darüber gab, wie sich eine ehrenhafte Frau in der Öffentlichkeit zu zeigen hatte. Es handelt sich also grundsätzlich um kulturelle Vorstellungen, die jedoch mit dem Islam unlösbar verknüpft sind, sodass die Bedeckung sowohl eine religiöse Pflicht als auch eine kulturelle Norm darstellen kann. Diese Vorstellungen haben sich immer wieder verändert und wurden an sich ändernde Bedingungen angepasst. Die Verschleierungsfrage unter dem einzigen Aspekt der weiblichen Unterdrückung zu diskutieren – wie dies im Westen mitunter üblich geworden ist – ist jedenfalls viel zu kurz gegriffen. Selbst der Terminus „Schleier" ist mehr als problematisch, da dieser eine Bedeckung des Gesichts nahelegt – eine Vorstellung, die eher dem Bereich westlicher Orientalismusvorstellungen zuzuordnen ist als



Bild 81: Neue islamische Mode für die traditionsbewusste Frau

der Realität. Sinnvoller scheint es vielmehr zu sein, auf die beinahe unzähligen Varianten weiblicher Haarbedeckung und auch auf die dahinterstehenden Botschaften (Tarlo 2010) hinzuweisen. Die Forderung nach Bedeckung des Haupthaars verheirateter Frauen weist beträchtliche, wohl vorabrahamitische historische Tiefe auf und hat visuelle Kulturen bis in die Gegenwart mitgestaltet. Sie verlor im Christentum rascher an Bedeutung als in Judentum und Islam.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass sich im digitalen Zeitalter die visuellen Kulturen Kleineurasiens merklich verändert haben. Es wäre jedoch nicht ganz richtig, würde man behaupten, dass ausschließlich die Digitalisierung der Medien diese Veränderung verursacht hätte. Meine Überlegung ist, dass der epochale Sturz der sozialistischen Systeme und die Revitalisierung der Religionen diese Änderung stark mitgeformt haben. In nicht säkularen und semisäkularen Gesellschaften ermöglichen die neuen Medien seit den frühen 1990er-Jahren die Etablierung einer von den Religionen mit besetzten Öffentlichkeit in einem Ausmaß, das vor dem Zeitalter der Digitalisierung nicht gegeben war. Die Digitalisierung verstärkte den Trend in Richtung der Auflösung traditioneller bilderfeindlicher oder bilderskeptischer, vom zweiten alttestamentarischen Gebot abgeleiteter Haltungen. Gleichzeitig verstärkt sich der Widerstand fundamentalistischer Gemeinschaften gegen die umfassende Visualisierung des privaten und öffentlichen Bereichs. Wie einige Beispiele gezeigt haben, sehen jedoch auch sie sich zu Kompromissen mit den neuen Medien genötigt, da diese ihnen auch nutzen. So gesehen ist das digitale Zeitalter an den Bilderverächtern nicht spurlos vorübergegangen. Sie haben sich mit den neuen Medien arrangiert, weil deren Nutzung ihnen mehr Vorteile als religiös begründbare Nachteile verschafft. Selbst fundamentalistische Gruppierungen nutzen sie zur Erweiterung und Festigung ihrer Netzwerke, wenngleich sie das Bildangebot des Internets dem religiösen Blick zuliebe streng einzugrenzen wünschen. Sind also auch sie nach Jahrhunderten bzw. Jahrtausenden des Widerstands gegen die figürliche Repräsentation schließlich dem Faszinosum des Bildes erlegen? Hat damit eine lange Geschichte ihr Ende gefunden?

Schlussfolgerungen

Unsere Überlegungen zu den visuellen Kulturen des Balkans und des Nahen Ostens wurden durch eine kleine Alltagsbeobachtung ausgelöst. Die türkische Fernsehserie *Gümüş* („Silber"), die zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den meisten Ländern des ehemaligen Osmanischen Reichs ausgestrahlt wurde, erwies sich als Straßenfeger. Sie erlangte Einschaltquoten, wie sie noch nie von einer Fernsehserie erreicht wurden. Dies ist aus mehreren Gründen erstaunlich: Den Handlungsrahmen der Seifenoper bildet erstens zwar die gegenwärtige Türkei, er ist jedoch von einem Spannungsfeld aus modernen und traditionellen Werten durchsetzt; Letztere verweisen auf die scheinbar gute alte Zeit des Osmanischen Reichs. Dieses genoss bis vor wenigen Jahren keinen allzu guten Ruf im Geschichtsbewusstsein der Region. Die Jahrhunderte währende osmanische Herrschaft wurde von der nicht türkischen Geschichtsschreibung im Allgemeinen als Joch beschrieben – sowohl von der nicht muslimischen Balkan- als auch von der muslimisch-arabischen Historiografie. Die negative Einschätzung dieser langen, etwa ein halbes Jahrtausend währenden historischen Epoche war in den letzten Jahren durch eine gewisse Nostalgie aufgeweicht worden, wozu die türkische Außen- und Wirtschaftspolitik, die sich unter Ministerpräsident Erdoğan auf den postosmanischen Raum zu konzentrieren begann, beiträgt.

Die Fernsehserie ist zweitens sowohl unter der Balkan- als auch unter der arabischen Bevölkerung gleichermaßen beliebt. Sie vereint somit virtuell ein Publikum, das im Alltag wenig miteinander zu tun hat, sich jedoch über traditionelle Familienwerte gleichermaßen angesprochen fühlt. Die ebenfalls sehr beliebten lateinamerikanischen Telenovelas können diese nicht gleichermaßen anbieten. Diese Werte werden aus den Lebenszusammenhängen des frühen 21. Jahrhunderts heraus als wohltuend empfunden – wahrscheinlich auch deshalb, weil diese durch die rapiden Veränderungen in der Gegenwart zunehmend infrage gestellt werden. Die Zuseher und Zuseherinnen fühlen wahrscheinlich unter verschiedenen Perspektiven, dass sie mit den Hauptfiguren der Handlung eine gemeinsame Vergangenheit verbindet. Zwischen der Arabischen und der Balkan-Halbinsel wurde jedoch nicht nur eine Werte-, sondern auch eine Sehgemeinschaft wachgerufen. Es ist nicht nur der Plot, der fasziniert, sondern es sind auch die Orte des Handelns. Tausende von Menschen reisen nach Istanbul, um die Drehorte am Bosporus zu besuchen.

Von diesen Beobachtungen inspiriert, warfen sich mir zwei Fragen auf: Diese virtuelle visuelle Gemeinschaft kann erstens nicht zufällig entstanden sein, abgesehen von dem Umstand, dass eine dramatische und gut gemachte Liebesserie im Milieu der Reichen spielend in ökonomischen Krisen stets einen potenziellen Kassenschlager darstellen kann. Ich vermutete, lediglich die Spitze eines Eisberges beobachtet zu haben. Diese visuelle Gemeinschaft sei möglicherweise gar nicht nur eine virtuelle, sondern eine real existierende. Haben wir es also mit einer spezifischen Kultur des Blickens, Sehens und Wahrnehmens zu tun, die sich, etwa über die Vermittlung des Osmanischen Reichs, historisch herausgebildet hatte? Amalgamierten in einem Reich, das zwar auf muslimischen Grundlagen fußte, aber in Wahrheit zahlreiche Religionen und damit auch zahlreiche Auffassungen über die Bedeutung des Bildes umfasste, Bildvorstellungen zu einer, wenn auch losen, so aber doch gemeinsamen visuellen Kultur? Diese Hypothese ist nicht so abwegig, wie dies im ersten Augenblick erscheinen mag. Das Sehen wird, darin herrscht in den Kulturwissenschaften Einigkeit, erlernt. Damit ist nicht der chemische und physikalische Vorgang des Sehens gemeint, sondern eine bestimmte Art der Wahrnehmung, eine Art, gesehene Dinge aufzunehmen oder nicht zur Kenntnis zu nehmen, sie wohlgefällig zu betrachten oder als abstoßend zu empfinden, sie also mit Gefühlen zu verbinden. Der berühmte arabische Naturwissenschaftler und Philosoph Alhazen konstatierte bereits im 10. Jahrhundert, dass von den Gegenständen unzählige Strahlen ausgesandt würden, die auf das Auge träfen. Dieser optische Vorgang wäre für alle Sehenden gleich, aber die Informationsverarbeitung im Gehirn wäre eine individuelle Leistung. Wir würden demgemäß nicht sehen, was wirklich ist, sondern wie wir die ausgesandten optischen Reize jeweils verarbeiten. Der arabische Wissenschaftler hat somit bereits sehr früh auf den Konstruktionscharakter des Sehens hingewiesen.

Die zweite Frage, die sich mir anfänglich stellte, war, weshalb sich unterschiedliche visuelle Traditionen einstellen und worin sie sich unterscheiden. Es war von vornherein klar, dass in dieser Frage die Religionen ins Spiel kommen würden. Im konkreten Fall sind dies die drei Schriftreligionen, die im Nahen Osten ihre Ausgangspunkte hatten und miteinander verwandt sind. Gerade weil sie Schriftreligionen sind und die Verkündigung eine des Wortes ist, sind sie dem Bild gegenüber besonders sensibel. Diese Sensibilität ist nur aus dem Kontext, aus dem heraus sie sich entfalteten, zu verstehen. Dieser bestand unter anderem darin, dass sie mit herrschenden religiösen Auffassungen konfrontiert waren, die erstens viele Gottheiten kannten, diese in Form von Bildern und Gegenständen verehrten und außerdem keine exakte Trennung von Urbild und Abbild vornahmen. Wie war es möglich, ein Abbild, einen Gegenstand als gottgleich zu sehen? Wie war es

möglich, einen Menschen im Bild zu verehren? Die monotheistischen Religionen waren sehr damit beschäftigt, ihre Vorstellung von dem einen Gott durchzusetzen und den Götzendienst im Bild zu verbannen. Die Antwort der drei Schriftreligionen bestand darin, Bilder der beseelten Natur zu verbannen und die Nichtdarstellbarkeit des Schöpfergottes zu bewahren. Diese einheitliche Front wurde allerdings durch das Christentum aufgeweicht, welches das Problem der Menschwerdung Christi befriedigend lösen musste. Die Auffassung: „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt" (Joh. 1, 1–18) hatte sowohl erhebliche Auswirkungen auf die Geschichte der Kunst als auch auf die visuellen Kulturen der westlichen und östlichen Christenheit und belastete die Beziehungen zu Judentum und Islam erheblich.

Diese zwei großen Fragen standen also am Anfang; ihre Beantwortung hat schließlich die Form eines umfangreichen Buches angenommen. Die Antworten sind deshalb schwierig geworden, weil sich die beiden Fragestellungen im Laufe der Vorbereitungsarbeiten wesentlich verkompliziert und verästelt haben. Die Lektüre des Textes lässt darauf schließen, dass sich auch methodische Probleme aufwarfen, die nicht zufriedenstellend gelöst werden konnten und vermutlich gar nicht zu lösen sind. Von Bildkulturen oder von visuellen Kulturen zu sprechen, wird immer hypothetisch bleiben, da wir zwar versuchen können, Bilder und Visuelles zu beschreiben; „was Bilder wollen" (Mitchell), das heißt das von uns in sie hineininterpretierte Wollen, können wir nur ausnahmsweise empirisch in Erfahrung bringen. Auch die individuelle und kollektive Perzeption von Bildern in historischen Zeiten können wir immer nur vermuten. Wir können mit einiger Sicherheit lediglich die Intentionen der Bildschaffenden eruieren.

Vor ebenso großen Problemen stehen wir, wenn es darum geht, visuelle Kulturen zu beschreiben. Sehen und Beschreiben sind zwei unterschiedliche Vorgänge, die sich nur teilweise überschneiden. Im Versuch, visuelle Kulturen zu beschreiben, wird man umgehend mit der Unzulänglichkeit dieses Vorhabens konfrontiert. Verstehen wir den Begriff „visuelle Kultur" umfassend und schließen daher nichts Visuelles aus, dann müssen wir uns mit ihrer weitgehenden Nichtbeschreibbarkeit abfinden. Deshalb habe ich mich dazu entschlossen, in den einzelnen Kapiteln immer nur einzelne Komponenten visueller Kultur auszuwählen, die mir wichtig erschienen und für die gleichzeitig auch empirische Belege aufzuspüren waren. Dies war mitunter nicht einfach, da lediglich einzelne Bereiche der visuellen Kultur des Balkans und des Nahen Ostens gut erforscht sind, wie etwa der sogenannte Bilderstreit im frühen Byzantinischen Reich oder die Frühzeit der Fotografie im Nahen Osten.

Der Darstellung und Analyse waren also Grenzen gesetzt; etliches musste im Spekulativen bleiben. Der wichtigste spekulative Bereich ist wohl die Rekonstruk-

tion von unterschiedlichen Sehkulturen. Maßgebliche Fachleute sind überzeugt davon, dass es diese unterschiedlichen kulturell bedingten Blickwinkel tatsächlich gibt. Genauso wie es männliche und weibliche Blicke gebe, sei mit dem religiös ausgerichteten Sehen und dem heiligen Blick zu rechnen. Darüber hinaus gibt es den Kindes- und den Altenblick, den jahreszeitlichen Blick und den Blick in die Landschaft – um nur wenige relevante Blickpositionen zu nennen. Sie und viele mehr sind sowohl für eine Kultur als auch für eine Anthropologie des Sehens relevant. Ich habe mich um die Frage der Kultur des Sehens nicht herumgeschwindelt, bin jedoch mitunter im Spekulativen geblieben, da es an entsprechenden empirischen Vorstudien mangelt. Ich hoffe, dass dieser Text ausreichend inspirierend ist, um solche empirische sehkulturelle und mit ihnen verwandte Forschungen anzuregen. Sie werden vermutlich zum Ergebnis haben, dass manches in meinem Text revisionsbedürftig ist.

Der lange Zeitraum, den ich hier zu überblicken versuchte, hat den Nachteil, dass auf einzelne Phänomene nicht so tief eingegangen werden konnte, wie dies vielleicht wünschenswert gewesen wäre. Der Vorteil überwiegt jedoch, weil die Bedeutungsveränderungen und Brüche in der visuellen Repräsentation besser einschätzbar werden. Deren Ursprünge sind, wie es scheint, im frühen nahöstlichen Neolithikum zu suchen, als erste Gruppen von Menschen allmählich sesshaft wurden und permanente Wohnsiedlungen errichteten. Anders wahrscheinlich als für ihre Vorfahren, die sich von der Jagd und dem Sammeln von wild wachsenden Früchten ernährt hatten, musste der Tod eines Menschen für sie nicht mehr das Ende seiner visuellen Existenz bedeuten. Sie modellierten auf der Basis des Kopfskeletts die Gesichtszüge der Verstorbenen nach und stellten sie gut sichtbar auf, so als würden diese weiterhin unter den Lebenden weilen. Archäologische Funde in Jericho aus der Zeit um 7000 belegen dies. Diese Nachahmungen von Lebenden müssen nicht unbedingt als Bilder, so aber doch als visuelle Repräsentationen aufgefasst werden. Die Gesichtsmodelle dienten als Medium für den Ahnenkult und waren ein sichtbares Zeichen für die Realpräsenz der Toten. Dieser Ahnenkult mutierte regional und zeitlich variabel zu einem Totengedenken. Die heutzutage auf Grabsteinen eingelassenen Fotografien sind ein schwacher Widerhall der Totenmasken und Gesichtsmodelle von Jericho.

Damit begann eine Jahrtausende währende Periode, in der das von Menschen geschaffene Bild magisch auf sie zurückzuwirken schien. Ab dem 3. Jahrtausend wurden Bilder angefertigt, in denen sich das Göttliche substantivierte. Menschen schufen machtvolle Bilder und Monumente, um sich ihrer scheinbaren Macht zu unterwerfen und sie zu verehren. Weltliche Herrscher konnten sich anfänglich offenbar nur ausnahmsweise das Recht herausnehmen, bereits zu Lebzeiten ein

Ebenbild anfertigen und in einem Tempel aufstellen zu lassen. Auch die ägyptischen Mumien sind mit dem Glauben an ein Weiterleben von Königen und außergewöhnlichen Menschen nach dem Tod in Zusammenhang zu bringen. Das Bild diente also als Medium für den Ahnenkult, die Demonstration ewiger weltlicher Macht und die Götterverehrung. Gemeinsam ist allen drei Funktionen, dass die Anfänge des Bildes in einem Zusammenhang mit dem Tod stehen. Das Abbild wurde als dem Urbild gleich und das Bild oder das Monument als beseelt gedacht. Als Zeichen für die Existenz dieser Hauchseele war der Mund der Dargestellten stets ein wenig geöffnet.

Diese Epoche endete, als die Macht des Bildes über die Menschen aufhörte und die Menschen begannen, das Abbild vom Urbild zu unterscheiden. Dieser Wandel im Bildverständnis trat nicht plötzlich ein; wir dürfen uns keine jähe Zäsur, sondern müssen uns eine lange Übergangsphase vorstellen. Aus dem Ahnenkult wurde ein Totengedenken, aus dem Herrschermonument, in dem der Herrscher real präsent gedacht war, wurde ein Bildnis, das den Herrscher vertrat. Deshalb war es auch möglich, dass man im imperialen Rom Kaiserbildnisse zu Tausenden aufstellte und heutzutage Fotos von Präsidenten und Präsidentinnen sowie Monarchinnen und Monarchen ebenfalls zu Tausenden in Amtsgebäuden und Schulen anbringt. Auch die Götterbildnisse konnten nicht auf einen Schlag aus dem Wirkungsbereich der monotheistischen Religionen verbannt werden. Bereits Platon hatte sich über das Bild lustig gemacht. Was war die körperliche Materie schon im Vergleich zum ewig Seienden, der Seele? Die Seele bewohne Körper und verlasse sie wieder. Das ewig Seiende sei unsichtbar und daher nicht darstellbar. Die Philosophen des Götzenbildes argumentierten, dass Götter, dem Menschen ähnlich, essen und trinken müssten und auch von Emotionen getrieben würden. Der entscheidende Unterschied zu den Menschen wäre, dass sie ewig seien. Der Neuplatoniker Plotin machte sich dafür stark, dass dieses ewig Seiende darstellbar ist. Auch wenn das Abbild weit vom Urbild entfernt sei, so sei immer noch etwas vom Urbild im Abbild; das Abbild könne jedoch nie mit dem Urbild identisch sein.

Das Bild erfuhr im Christentum, im Unterschied zu Islam und Judentum, nach seiner ursprünglichen Verbannung im 6. Jahrhundert eine frühe Akzeptanz. Diese war jedoch nur möglich, weil das östliche Christentum auf der Linie Plotins blieb bzw. Plotin christlich deutete: Das Abbild ist nie gleich dem Urbild. Sich ein Bild Gottes, der Heiligen und der Mutter Gottes zu machen, sei möglich, wenn die visuelle Repräsentation die ewigen Eigenschaften des Urbilds erkennen lasse. Daher werde nicht das Bild verehrt, sondern das Urbild, das im Abbild erkennbar sei. Die Westkirche und das armenische Christentum hatten weniger Erklärungsbedarf mit dem Bild. Als Bibel für die Armen könne es als Medium der Andacht

und der stillen Einkehr nützlich sein. Je beeindruckender das Bild, desto größer die Aussicht auf Erfolg.

Die dritte Zäsur lässt sich zeitlich genauer fixieren. 1839 wurde ein Verfahren präsentiert, das es ermöglichte, Mensch und Natur analog abzubilden. Die Fotokamera und ihre Möglichkeiten zwangen Islam und Judentum zur Klarstellung, wie sie es nun mit dem Bilderverbot halten würden. Aus pragmatischen Gründen entschieden sich maßgebliche fortschrittliche Kräfte in beiden Weltreligionen dafür, das analoge Bild zu erlauben. Da beide Religionsgemeinschaften dezentral organisiert sind, war es nur logisch, dass sich konservative Kräfte gegen die Akzeptanz des analogen Bildes aussprachen und zu einem nicht unerheblichen Teil es noch heute tun. Die Erlaubnis, zu fotografieren und fotografiert zu werden, war von großer Reichweite, denn sie öffnete die Büchse der Pandora für den Film, das Fernsehen und die digitale Videobotschaft. Für den Balkan und den Nahen Osten begann damit das Zeitalter der visuellen Kultur, wenn man als ihr zentrales Charakteristikum die mechanische Reproduzierbarkeit von Bildern versteht. Für das orthodoxe Christentum stellte sich die Bilderfrage nicht in einer ähnlichen Massivität. Es hatte ja seit einem Jahrtausend seine eigenen Bilder, die es in den folgenden Jahrtausenden auch noch haben wird – die heiligen Ikonen – und hatte im 18. Jahrhundert zögerlich den Bilddruck erlaubt. Wenn man das analoge fotografische Bild nicht verehrte, konnte es keine Konkurrenz zur Ikone darstellen, die man nur in einem hochgradig sakralisierten Verfahren herstellen durfte, um ihr liturgische Kraft zu verleihen. Einfache Schutzfunktionen kann jedoch auch die Fotografie einer Ikone übernehmen.

Die vierte Zäsur bildet der Eintritt in das digitale Zeitalter. War das analoge Bild bereits manipulierbar, so ist es das digitale Bild erst recht; es ist beliebig geworden. Alhazen sollte recht behalten: Das Bild trügt. Je weiter es sich vom analogen Bild entfernt, desto geringer die Gefahr, dass der Mensch sich Schöpferqualitäten anmaßt. Die neuen Medien stellen so gesehen keine Gefahr für die drei Schriftreligionen dar, wenn man davon absieht, dass eine Kontrolle der Informationen, derer sich Gläubige bedienen können, nicht mehr möglich ist. Dies war vor dem Einsetzen des digitalen Zeitalters noch, wenngleich auch unvollständig, möglich. Die Vorteile der digitalen Möglichkeiten überwiegen jedoch. Das Internet erlaubt rasche Mobilisierung und die ständige virtuell-visuelle Präsenz der Glaubenselite, deren Botschaften jederzeit und überall abgerufen werden können. Rituale werden direkt in die Wohnzimmer übertragen, und Trost wird per Mausklick gespendet. Wichtige Glaubenselemente wie Ohrenbeichte, Taufe, Kommunion, das gemeinsame Gebet oder die Beschneidung werden auch weiterhin nicht in den virtuellen Raum ausgelagert werden können.

Auf die Einleitung zurückkommend möchte ich an die vier Forschungsfragen erinnern, deren Beantwortung den Weg zu einer dezentrierten Theoriebildung ebnen sollte: 1. Kann von einer spezifischen und gemeinsamen visuellen Kultur Kleineurasiens gesprochen werden oder wäre 2. nicht der Plural angemessener? 3. Inwiefern unterscheidet sich diese oder unterscheiden sich diese von den visuellen Kulturen des Westens? 4. Wie wurde die aus dem Westen bzw. aus dem sozialistischen Osten stammende visuelle Technologie in Zusammenhang mit regionalen visuellen Traditionen gedeutet und verarbeitet? Die ersten drei Fragen können nicht voneinander getrennt beantwortet werden; zu stark greifen sie ineinander über. Die vierte Frage kann ohne die dritte Frage nicht beantwortet werden.

Anstatt die Moderne von einer Vor- und einer Postmoderne zu unterscheiden, halte ich die Unterscheidung einer vorsäkularen von einer semisäkularen Zeitspanne für sinnvoller, da in Kleineurasien das mechanisch reproduzierbare Bild nicht wie im Westen Ausdruck der Moderne, sondern ihr zeitlich vorgelagert war. Die Fotografie war nicht Ausdruck einer umfassenden Moderne, sondern bildete einen ihrer Wegbereiter. Die westlich orientierten Moderneprojekte wurden allerdings allesamt um die Mitte des 20. Jahrhunderts unter- bzw. abgebrochen: auf dem Balkan durch die sozialistische Moderne, in der Türkei durch den Abbruch des kemalistischen Experiments und in der arabischen Welt durch das Ende der Kolonialzeit und den Beginn des Postkolonialismus. Für eine dezentrierte Theoriebildung ist daher das Verlaufsmodell Vormoderne–Moderne–Postmoderne wenig geeignet; die Unterscheidung von vorsäkularen und semisäkularen Gesellschaften ist zwar auch nicht ideal, aber dem Untersuchungsgegenstand mit Sicherheit eher angemessen.

Das vorsäkulare Zeitalter lässt sich für die Gesamtregion chronologisch nach oben nicht begrenzen. Säkularisierungsprozesse setzten in einigen Balkanländern im 19. Jahrhundert ein; etwa in Griechenland, Serbien, Bulgarien, Bosnien-Herzegowina und Rumänien. Albanien und die Türkei sollten in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen folgen. In der arabischen Welt sind die zeitlichen Unterschiede noch beträchtlicher; die Säkularisierungsprozesse sind zwischen den Polen Ägypten und Saudi-Arabien anzusiedeln. In Ägypten sind sie seit dem 19. Jahrhundert im Gange und noch nicht abgeschlossen (etwa im Bereich der Gesetzgebung, in dem das Scheriatsrecht noch eine erhebliche Rolle spielt). Der saudi-arabische Wahhabismus, dem auch das Herrscherhaus anhängt, ist fundamentalistisch ausgerichtet und lässt Säkularisierungselemente nur zu, wenn sie nicht mehr zu unterdrücken sind.

In dem langen vorsäkularen Zeitalter waren die Bildkulturen religiös aufgeladen. Während das orthodoxe Christentum das Ikonenbild in einen sakralen Status

erhob, kann das Judentum als bildfeindlich und der Islam zumindest als bildskeptisch eingestuft werden. Judentum und Islam waren einander in der Ablehnung des Bildes auf der Grundlage des zweiten alttestamentarischen Gebots sehr nahe, während das Bilder bejahende orthodoxe Christentum eine gegenteilige Linie verfolgte. Während in Islam und Judentum ausschließlich die Schriften einen sakralen Status einnehmen, wurden im östlichen Christentum Bild und Schrift gleichberechtigt. Das lateinische Christentum nimmt hinsichtlich des Bildes eine wiederum andere Haltung ein. Dem Bild wird hier jegliche sakrale Rolle abgesprochen; diese bleibt der Schrift vorbehalten; als Bibel der analphabetischen Armen dient das Bild als Illustration der Schrift und der Andacht. Im Vergleich zur Ostkirche wird das Bild also stark abgewertet. Die protestantischen Kirchen lehnen Gottes-, Heiligen- und Mariendarstellungen ab und knüpfen an die frühchristliche Bildfeindlichkeit an.

Diese Abwertung im Katholizismus allerdings öffnete künstlerischen Ambitionen weite Möglichkeiten, während im Osten künstlerischer Kreativität enge Grenzen gesetzt wurden. Die Ikonenmalerei war weitgehend kanonisiert, von der Auswahl der Materialien bis zum ikonografischen Ausdruck. Dies hatte zur Folge, dass sich die Bildkulturen aufgrund der dynamischen Entwicklung im westkirchlichen Bereich und der konservativen Haltung der Ostkirche stark auseinanderentwickelten. Bezogen auf die drei ersten Fragen herrschte in der vorsäkularen Ära auf dem Balkan und im Nahen Osten also keine homogene Bildkultur vor, insgesamt jedoch unterschieden sich die Bildkulturen der Region von der lateinischen Westkirche. Was den Islam und das Judentum in der Frage der visuellen Repräsentation anlangt, so dachten die beiden Religionen ähnlich wie die protestantische Bewegung, welche die lateinische Kirche in eine schwere Krise stürzte.

Diese Auseinanderentwicklung von lateinischem Westen und kleineurasischem Osten führte nicht zu absoluten Gegensätzen. Weder das Judentum noch der Islam waren anikonisch in dem Sinn, dass Malerei nicht möglich gewesen wäre. Vereinfacht gesprochen, waren der Darstellung von beseelten Lebewesen, also von Mensch und Tier, Grenzen auferlegt. Im Islam und Judentum war im außersakralen Bereich auch figürliche Kunst möglich. Worin sich christlich-orthodoxe, jüdische und muslimische Bildauffassung im Unterschied zum lateinischen Westen sehr ähnlich waren, war erstens die Ablehnung der Dreidimensionalität. Ihre Hauptgefahr wurde darin gesehen, dass plastische figürliche Repräsentationen irdischen Lebewesen zu ähnlich werden. Der Balkan und der Nahe Osten waren daher bis in das 19. Jahrhundert frei und der Nahe Osten teilweise bis heute frei von jeglicher figürlicher Monumentalkunst. Im Bereich der Westkirche hingegen tauchen erste dreidimensionale Repräsentationen ab dem 9. Jahrhundert auf.

Die erste öffentlich zugängliche Reliefplastik der Türkei wurde auf dem Istanbuler Taksim-Platz 1928 vom italienischen Künstler Pietro Canonica im Auftrag der türkischen Regierung gestaltet. Vollplastiken des Republiksgründers sollten bald danach folgen.

Eine weitere wichtige Gemeinsamkeit der Bildkulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten in vorsäkularer Zeit besteht zweitens in der Ablehnung der Betrachterperspektive. Ab etwa 1300 wurde in der westlichen Malerei das Auge des Malers zum zentralen perspektivischen Bezugspunkt. Vom Standpunkt des Malers hing es seit damals ab, was das Auge sieht und was nicht. Im Unterschied dazu gilt in der Ikonenmalerei das Prinzip der Zentralperspektive. Nicht wie der Maler Gott sieht, sondern wie Gott den Menschen sieht, wurde somit zum zentralen Gestaltungsprinzip. Die Perspektivenfrage trennte aber auch die arabische von der westlichen Geometrie. Die arabische Geometrie war nicht auf den menschlichen Blick bezogen, sondern wurde als autonom und von ihm unabhängig erachtet. Im Westen dominierte ab dem 17. Jahrhundert das technische Bild mit seiner Dominanz der Mathematik und der darstellenden Geometrie, während in der arabischen Welt die reine Geometrie vorherrschend blieb. Darstellende Geometrie bedeutete, dass die Gegenstände perspektivisch betrachtet wurden. Es geht also nicht um die Größe des Gegenstands an sich, sondern um seine Größe in Relation zum jeweiligen Blick; der neuzeitliche Blick wurde im wahrsten Sinne des Wortes berechenbar. In der reinen Geometrie wird das Auge als täuschbar aufgefasst; die Gegenstände haben ausschließlich einen berechenbaren Platz im perspektivlosen Raum. Wir können in Zusammenhang mit der arabischen Kultur von einer dargestellten im Gegensatz zur darstellenden Geometrie des Westens sprechen. In einer Bewertung der vorsäkularen Zeit kann abschließend konstatiert werden, dass deutliche Unterschiede zum lateinischen Westen und Gemeinsamkeiten zwischen Judentum, Christentum und Islam im Osten in Hinblick auf die Dreidimensionalität, die Perspektive und die Geometrie festzustellen sind.

Eine weitere Gemeinsamkeit in der Visualität Kleineurasiens besteht in dem Umstand, dass die Anfänge visueller Kultur im Vergleich zum Westen chronologisch deutlich später zu verorten sind. Die frühesten Formen des mechanisch reproduzierten Bildes, des Drucks, waren im Bereich der Westkirche der Holzschnitt, der Kupferstich und der Metallschnitt. Die Reproduktionstechnik des Bildes ist sogar älter als der Textdruck mit beweglichen Lettern. Die ältesten bekannten Holzschnitte stammen aus dem späten 14. Jahrhundert, also eine Generation vor Gutenbergs Bibeldruck; sie läuteten das mechanisch-reproduzierte Bild ein. Um 1450 kam es zur Einführung des Metallschnitts. Billige Flugschriften als Einblattdrucke, die typischerweise Bild und Schrift kombinierten, erreichten die

städtische und ländliche Öffentlichkeit, unter anderem in Form von Andachts-, Ablass-, Pest-, Lehr- und Mahnbildern. Die Entwicklung der Druckgrafik erhielt durch das Interesse am privaten Andachtsbild, hervorgerufen durch eine Welle der Laienfrömmigkeit, einen starken Anstoß.

Vergleichbare Entwicklungen waren auf dem Balkan und im Nahen Osten nicht möglich, da die orthodoxe Kirche an ihrer kanonisierten Ikonenmalerei festhielt, die eine mechanische Reproduktion ausschloss. Erst im 18. Jahrhundert scheint der Holzschnitt zögerlich akzeptiert worden zu sein. Auch im muslimischen Kunstschaffen war eine mechanische Reproduktion im Zeitalter von Schreibfeder und Kalligrafie ausgeschlossen. Die prinzipielle Druck- und Vervielfältigungsfreudigkeit des Judentums kannte ebenfalls keine über das Bild vermittelte Frömmigkeit. Dies sind die hauptsächlichen Ursachen dafür, dass die Anfänge visueller Kultur in Kleineurasien erst ein halbes Jahrtausend später anzusetzen sind und in etwa mit der Verbreitung des fotografischen Bildes und mit den Anfängen von Säkularisierungsprozessen zusammenfallen.

Die westliche visuelle Moderne in Form der Fotografie traf die traditionellen Bildkulturen Kleineurasiens insofern unvorbereitet, als die regionale Bildproduktion kaum als Vorstufe der Fotografie gewertet werden kann. Die Reaktion auf die neue Methode, Bilder herzustellen, war daher anfänglich ablehnend, wenngleich die neue Bildtechnologie auch einige einheimische Fotopioniere hervorbrachte. In Istanbul zählten Orthodoxe und Armenier zu diesen; 1858 eröffneten die drei Brüder Abdullah ihr berühmtes Studio. In Jerusalem, das eine der Hauptattraktionen des aufkommenden Massentourismus aus Europa geworden war, waren im Jahr 1877 drei orthodoxe und ein armenischer Fotograf registriert. In Griechenland wurden im Jahr 1875 16 Fotografen gezählt, davon hatten neun ihr Studio in Athen. Belgrad zählte im Jahr 1890 neun Fotostudios. Sowohl in Griechenland als auch in Belgrad waren nicht alle der registrierten Fotografen bzw. Inhaber von Fotostudios Einheimische. In den makedonischen Gebieten begannen die produktiven Brüder Manaki um 1900 zu fotografieren. Im albanischen Bereich hatte das Studio Marubi in Shkodra im 19. Jahrhundert beinahe ein Monopol auf die Fotografie inne. Marubi war aus Italien zugewandert und nahm um 1860 das fotografische Handwerk auf. Das erste von einem Muslim geführte Fotostudio in Istanbul (und wohl im Osmanischen Reich insgesamt) wurde erst 1910 von Rahmizade Bahaeddin Bediz in Betrieb genommen. In Saudi-Arabien wurde der Gebrauch von Kameras im öffentlichen Raum erst 2006 erlaubt. Unter der jüdischen Bevölkerung Palästinas wurde die Fotografie ab den 1890er-Jahren im Dienste der zionistischen Bewegung praktiziert; erste Fotostudios scheint es erst nach der jüdischen Zuwanderungswelle des Jahres 1905 gegeben zu haben. Es ist jedoch davon auszugehen,

dass die Privatfotografie im Reformjudentum bereits wesentlich früher akzeptiert und praktiziert wurde.

Diese Daten lassen darauf schließen, dass die Fotografie, selbst als die ersten Stummfilme gezeigt wurden, noch immer weit davon entfernt war, ein Massenphänomen darzustellen. Die empirischen Daten deuten des Weiteren darauf hin, dass im Großen und Ganzen gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Import weiterer westlicher visueller Technologien erfolgte. Regierungen entsandten erste Generationen von Studenten auf Universitäten und Kunstakademien des Westens, um sie mit dem Ziel ausbilden zu lassen, dass sie nach ihrer Rückkehr eine nächste Generation ausbildeten. Architekten, Maler, Bildhauer und Schauspieler aus dem Westen wurden ins Land geholt, um Einheimische in ihrem Know-how auszubilden. Im Großteil des Osmanischen Reichs bzw. in seinen Nachfolgestaaten begann sich die visuelle Kultur erst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu entfalten.

Ich war bestrebt, die visuellen Kulturen in den postosmanischen Ländern vom 7. bis zum 10. Kapitel weiterzuverfolgen, und habe dabei nicht den Eindruck gewonnen, dass sie von Gemeinsamkeiten geprägt waren. Im 7. Kapitel wurden drei große und unterschiedliche Trends auf dem Balkan, in der Türkei und im Nahen Osten nachgezeichnet. Für den Nahen Osten habe ich zwischen Israel und den arabischen Staaten unterschieden, aber in Wirklichkeit wäre eine noch viel genauere Differenzierung vonnöten. Die Frage, ob der Balkan und der Nahe Osten von einer gemeinsamen visuellen Kultur geprägt sind, kann so beantwortet werden, dass man für die lange vorsäkulare Ära von starken gemeinsamen Prägungen sprechen kann, dass aber mit dem beginnenden 20. Jahrhundert eine Nationalisierung der visuellen Kulturen einsetzt, die sich bis heute fortschreibt. Der Zerfall Jugoslawiens und die darauf folgenden Konflikte in den 1990er-Jahren sowie das gescheiterte arabische Vereinigungsprojekt und die schwelenden Konflikte im Nahen Osten haben diesen Trend noch verstärkt. Die zweite Frage muss also dahin gehend beantwortet werden, dass die neuen Visualisierungsmöglichkeiten des 20. Jahrhunderts zu einer Ausdifferenzierung der visuellen Repräsentation genutzt worden sind. *Gümüş* mobilisierte daher nicht eine kompakte postosmanische Werte- und Sehtradition vor den Bildschirmen, sondern Menschen, deren Memorialkultur im Osmanischen Reich verwurzelt ist.

Ich bezeichne die Epoche ab dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert absichtlich als „semisäkulare“, da ich den Eindruck gewonnen habe, dass die begonnenen Säkularisierungsprozesse trotz aller gegenteiligen Bestrebungen stecken geblieben sind. Dies steht in keinem Widerspruch zur formalen Trennung von staatlichen und religiösen Institutionen. Diese Trennung verhindert nämlich etwa im Falle der Türkei nicht, dass der Islam wieder an Attraktivität gewinnt. Für die

arabischen Länder trifft dies ebenfalls zu. Auch die sozialistische Ära mit ihrem verordneten Atheismus und ihrer Politik der Trennung von Kirche und Staat hat zu keiner nachhaltigen Säkularisierung der Balkangesellschaften geführt. Gleichzeitig ist festzustellen, dass fundamentalistische religiöse Strömungen an Bedeutung gewinnen, was sich in den orthodoxen Ländern in Anti-West-, Anti-EU- und Anti-Globalisierungshaltungen äußert. Dies lässt mich zur Schlussfolgerung kommen, dass die religiösen Blicke auf die Dinge der Welt nach wie vor von Bedeutung sind, wenngleich die säkularen Aspekte der visuellen Kultur in den vergangenen ein bis zwei Jahrhunderten deutlich stärker geworden sind. Meine Hypothese von der Persistenz der religiösen Blicke unterstreicht die Annahme, dass trotz des prophezeiten *Global Village* und des globalisierten Mischmaschs unterschiedliche Religionskulturen nach wie vor anders sehen. Möglicherweise nimmt diese Tendenz sogar zu.

Diese Beobachtung führt zur Beantwortung der dritten und der vierten Frage. Unterscheiden sich die visuellen Kulturen des Balkans und des Nahen Ostens insgesamt betrachtet im semisäkularen und digitalen Zeitalter trotz ihrer Unterschiedlichkeiten untereinander von jenen des Westens? In der Beantwortung dieser Frage wird zuallererst zu berücksichtigen sein, dass die visuellen Pioniertechnologien nicht ihren Bedürfnissen entsprungen sind. Die Widerstände gegen ihre Übernahme, aber auch ihre Faszination wurden im 5. Kapitel diskutiert. Ein weiterer Umstand, den es zu beachten gilt, ist, dass die Technologie so übernommen werden musste und muss, wie sie ist; die Frage ist allerdings, wie und zu welchem Zweck sie genutzt wird. Wurde und wird die Technologie den kulturellen Bedürfnissen angepasst oder erzwingt sie bestimmte kulturelle Neuausrichtungen im Sinne westlicher Standards? In den Abschnitten II und III wurden einige Beobachtungen präsentiert, die für eine Amalgamierung von lokalen bzw. regionalen Traditionen mit der westlichen Moderne sprechen, die vor allem in der kulturangepassten Adaption westlicher visueller Technologien bestand. Dieses Amalgam wurde und wird weder in den einzelnen visuellen Bereichen noch über die Zeit hinweg von gleicher Intensität aus beiden Richtungen gespeist. Es ist davon auszugehen, dass beides stattfand – sowohl eine Anpassung der Technologie an die kulturellen Bedürfnisse als auch eine Anpassung visueller Bedürfnisse an die Möglichkeiten der visuellen Technologien.

Die einheimische Bildproduktion scheint bis um 1900 von traditionellen Visualisierungsstrategien dominiert gewesen zu sein. Der fotografische Sektor etwa wurde von aus dem Westen stammenden Ausländern quantitativ und qualitativ bestimmt. Die Zahl der Fotostudios von Ausländern in der Region war beträchtlich, wenn nicht sogar größer als die von Inländern. Da die Fotostudios kommerzi-

ell ausgerichtet waren und auf den einheimischen Märkten keine bemerkenswerte Nachfrage herrschte, mussten sie sich an den über den Tourismus bestimmten westlichen Märkten orientieren. Der von westlichen Fotografen dominierte Sektor produzierte in erster Linie für den westlichen Markt. Die nationalen Märkte für die Hochzeits-, Porträt- und Familienfotos der heimischen Eliten waren, wie es scheint, zumindest bis zum Ersten Weltkrieg nicht selbsttragend.

Die einheimische Filmproduktion war bis zum Zweiten Weltkrieg aufgrund des Kapitalmangels sehr schwach ausgeprägt bis nicht existent, sodass importierte Filme aus dem Westen das Kinogeschehen dominierten. Aber auch das Kinosegment war bis dahin klein und weit davon entfernt, die gesamte Bevölkerung zu erfassen. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt die ägyptische Filmindustrie dar, die nicht nur den einheimischen Markt befriedigte, sondern auch die anderen arabischen Märkte. Der ägyptische Film spielte auch nach dem Zweiten Weltkrieg und selbst nach der Verstaatlichung der Filmindustrie im Jahr 1963 eine dynamische Rolle für das gesamtarabische Kino. Eine analoge, wenn nicht gar bedeutendere Funktion hatte der jugoslawische Film in den 1960er- und 1980er-Jahren inne. Er wurde international als Balkanfilm stark rezipiert. Filmregisseure hatten dadurch die Möglichkeit, den Balkan in der Welt so zu präsentieren, wie sie ihn sahen, und nicht umgekehrt, was wesentlich häufiger der Fall war. Ähnliches gilt auch für die Filme des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos und des türkisch-kurdischen Regisseurs Yılmaz Günay.

Für andere Bereiche der visuellen Kultur gelten ähnliche Beobachtungen. Der urbanistischen Ausgestaltung etwa wurde relativ große Aufmerksamkeit zuteil. Der Ausbau mancher Balkanhauptstädte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte zum Ziel, die osmanische urbane Signatur durch eine europäische zu ersetzen. Dies kann im Grunde genommen allerdings nur für Sofia, Bukarest und Belgrad konstatiert werden. Die anderen Haupt- bzw. Landeshauptstädte waren von einer Symbiose aus Tradition und Moderne sowie durch ein Ineinandergleiten von regionaler und europäischer Architektur geprägt. Dies gilt für Städte wie Sarajevo, Tirana, Athen oder Skopje ebenso wie für Istanbul, Ankara, Damaskus, Bagdad oder Kairo bis etwa in die Zeit des Zweiten Weltkriegs. In den Hauptstädten lebte damals allerdings nur ein geringer Prozentsatz der Gesamtbevölkerung. Die Dörfer und die meisten der Provinzstädte blieben von diesen Entwicklungen ausgespart.

Den zumindest bis in das 19. Jahrhundert zurückreichenden Traditionen des Balkanismus und Orientalismus, also die Selbstbespiegelung des Westens über die Konstruktion des kulturell anderen „Orients“ oder des halb anderen Balkans, haben die beiden Regionen auf visuellem Gebiet und auch sonst wenig entgegenzusetzen

(gehabt). Die Prognose, dass der marktbestimmte hegemoniale Diskurs des Westens über „den Orient" und „den Balkan" auch in Zukunft gepflegt werden wird, ist nicht sehr gewagt. Ein aus dem Nahen Osten stammendes „Widerstandsprojekt" verdient es, herausgestrichen zu werden: der von Katar ausstrahlende Fernsehsender Al-Jazeera. Mitte der 1990er-Jahre gegründet, hat sich der Sender nicht nur zum Ziel gesetzt, in der arabischen Welt kritisch und auf beachtlichem Niveau über die arabische Welt zu berichten, sondern Arabien eine Stimme in der Welt zu verleihen. Interessant ist, dass Al-Jazeera seit 2011 mit Sitz in Sarajevo einen Balkan-Kanal ausstrahlt. Auf diesem Weg erhalten sowohl der Balkan als auch der Nahe Osten eine effiziente Möglichkeit zur Eigenrepräsentation in der Welt.

Welche Entwicklungen werden sich für das Zeitalter der Digitalisierung fortschreiben lassen? Der Alltag in den Balkanländern ist bereits stärker als jener im Nahen Osten von den mit der Digitalisierung einhergehenden neuen medialen Möglichkeiten charakterisiert. Kleineurasien ist durch starke transstaatliche Migrationsprozesse geprägt, und daher werden die digitalen Möglichkeiten in beachtlichem Maß zur Aufrechterhaltung der Kommunikation zwischen Familienangehörigen genutzt. Die neuen Kommunikationstechnologien ermöglichen es, über mehrere Staaten verteilte Familienmitglieder virtuell zusammenzuführen und familiale Beziehungen intensiver als in vordigitaler Zeit zu gestalten. Auch in anderen sozialen Bereichen werden die neuen Medien kulturspezifisch genutzt. In einzelnen arabischen Ländern, wo Ehearrangements in traditioneller Weise vermittelt werden, wird das Internet von jungen Menschen dazu genutzt, sich auf virtuelle Art mit der Absicht näherzukommen, den Ehepartner bzw. die Ehepartnerin selbstbestimmt auszuwählen. Zwar nimmt in westlichen Ländern die Partner- und Partnerinnensuche via Internet auch rasch zu, allerdings nicht mit der Intention, einer arrangierten Heirat entgegenzuwirken.

Dies sind lediglich zwei Beispiele einer kulturspezifischen Nutzung der neuen medialen Technologien. Im Unterschied zu den Modernisierungstheoretikern aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, die eine zunehmende Konvergenz der Weltkulturen zu erkennen glaubten, hat sich mittlerweile die Auffassung durchgesetzt, dass Globalisierung zwar immer Auswirkungen auf lokale und regionale Gemeinschaften hat, von diesen jedoch im Sinne einer „Glokalisierung" sozial und kulturell unterschiedlich angeeignet und auch mitgestaltet wird. Mir scheint, dass der Balkan und der Nahe Osten darin keine Ausnahme bilden.

Von solchen Glokalisierungen sind insbesondere religiöse Fundamentalismen in Judentum und Islam geprägt. Für sie hat das zweite alttestamentarische Bilderverbot nach wie vor Bedeutung, wenngleich auch sie vom Strudel digitaler Strömungen erfasst worden sind. Sie sind heutzutage bereit, sich der figürlichen Repräsentation grundsätzlich zu öffnen, errichten gleichzeitig jedoch moralische

Schranken für die Bildproduktion und -rezeption, die sie etwa über Internetfilter aufrechtzuerhalten versuchen. Dies sind die auffälligsten Evidenzen, die für einen anhaltenden Widerstand gegen bestimmte Formen der figürlichen Repräsentation sprechen. Diese Zurückhaltung wird jedoch nicht ausschließlich von fundamentalistischen Strömungen getragen. Die innerjüdische Diskussion über Spielbergs Film *Schindlers Liste* oder die massive Empörung der islamischen Welt gegen die Darstellung bzw. abwertende Repräsentation des Propheten im sogenannten Karikaturenstreit zeugen davon, dass der Widerstand gegen die figürliche Repräsentation dem Faszinosum des Bildes nicht völlig erlegen ist. Die lange Geschichte des Widerstandes gegen die figürliche Repräsentation ist daher noch nicht zu Ende.

Was können wir aus dem empirischen Material und aus der Beantwortung der vier forschungsleitenden Fragen in theoretischer Hinsicht ableiten? In der Einleitung habe ich ausdrücklich darauf hingewiesen, dass beinahe alle Theoriebildung im Bereich der visuellen Studien davon charakterisiert ist, dass diese ein Kind vor allem des angloamerikanischen Wissenschaftsbetriebes ist. Visuelle Kulturen außerhalb des genuin westeuropäisch-nordamerikanischen Interesses gelten als exotisch und als von der Norm abweichende Sonderformen. Eine interkulturelle Betrachtung der Geschichte von Bildern und visuellen Kulturen macht jedoch deutlich, dass Westeuropa und Angloamerika im weltweiten Vergleich einen Sonderfall darstellen. Visuelle Kulturen an einem Sonderfall zu messen, stellt insofern ein Problem dar, als diese Vorgehensweise regionalen Sehtraditionen und Visualisierungsstrategien ihre Bedeutung nimmt. Die von mir eingangs aufgestellten sechs Thesen könnten Eckpunkte einer dezentrierten Theoriebildung, die sich gegen eine Universalisierung westlicher visueller Kulturentwicklung wendet, darstellen:

> These 1: Das mechanisch-reproduzierbare Bild wurde in Kleineurasien erst Jahrhunderte, die Fotografie einige Jahrzehnte und das digitale Bild nur mehr einige Wochen nach seiner Einführung im Westen akzeptiert. Diese These spricht für ein dynamisches Veränderungspotenzial visueller Kulturen in dieser Region.

> These 2: Das westliche Verlaufsmodell der Entfaltung visueller Kultur kann nicht auf die nicht westliche Welt angewendet werden, da dies zu Erkenntnisirritationen führen muss. Diese These wurde hier mehr oder weniger durchgehend verfolgt. Seit der Einführung der Kamera sind die visuellen Kulturen Kleineurasiens nicht mehr unabhängig von denen des Westens; sie stellen jedoch keine Imitationen dar. Zu den zahlreichen „Widerstandsprojekten", die bestrebt waren, den Verwestlichungstendenzen beabsichtigt oder unbeabsichtigt entgegenzuarbeiten, zählen die Fotoalben Sultan Abdülhamids, das kemalistische Visualisierungsprojekt, der jugoslawische Film oder der arabische Sender Al-Jazeera.

These 3: Erst die Fotografie leitet die Säkularisierung visueller Kulturen Kleineurasiens ein. Diese These beinhaltet, dass die Sehtraditionen bis dahin von religiösen Blicken geleitet waren.

These 4: Die Gesellschaften Kleineurasiens sind im Großen und Ganzen weniger säkular als viele westliche Gesellschaften. Diese These besagt, dass in semisäkularen Gesellschaften wie den kleineurasischen religiöse Blickweisen noch immer von Bedeutung sind.

These 5: Bestimmte Arten der visuellen Repräsentation wurden zu wichtigen Instrumenten der Dokumentation und Ausübung asymmetrischer Machtbeziehungen zwischen „dem Westen" und „dem Orient" auf der einen und zwischen „dem Westen" und „dem Balkan" auf der anderen Seite. Diese These besagt nichts anderes, als dass es der kleineurasischen Region lediglich in einzelnen Phasen bzw. über einzelne Projekte gelungen ist, Bilder von sich selbst in der westlichen Welt zu etablieren, die nicht gängigen Klischees entsprechen.

These 6: Die Gesellschaften Kleineurasiens waren und sind tief patriarchalisch geprägt, was sich auch in der visuellen Repräsentation widerspiegelt. Es ist mir anhand von einigen Beispielen gelungen, diese These zu erhärten. Das Problem mit der Visualisierung des weiblichen Haupthaars war ein Beispiel, das Bühnenverbot für weibliche Schauspielerinnen ein zweites, das Problem, Frauen als Modelle für die Malerei oder als fotografische Objekte zu gewinnen, ein drittes. Diese Liste könnte etwa um den jugoslawischen Film, der ein beinahe ausschließlich männliches Projekt darstellte, fortgesetzt werden. Diese und weitere Beispiele bieten genügend Anhaltspunkte für eine latente patriarchale Strukturierung der visuellen Kulturen Kleineurasiens.

Diesen Rahmen dezentrierter Theoriebildung halte ich keineswegs für bereits abgeschlossen – im Gegenteil, er kann lediglich den Anfang einer hoffentlich regen Diskussion bilden. Dieser Band stellt einen ersten Versuch dar, visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten zu thematisieren und synoptisch sowie synthetisch zu bearbeiten. Es ist zu hoffen, dass er weitere Forschungen anzuregen vermag. Diese werden nicht nur den empirischen Kenntnisstand vertiefen, sondern auch die Theoriebildung weiter treiben, als dies mir bei gegebenem Stand der Forschung möglich war.

Literatur

Abu Rahhal (2010): Noor, a soap opera to test the moral compass. Online verfügbar unter http://www.menassat.com/?q=en/news-articles/4480-noor-soap-opera-test-moral-compass, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Adorno, Theodor W. (1982): Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adra, Najwa (2001): Dance: A Visual Marker of Qabili Identity in Highland Yemen. In: Zuhur, Sherifa (Hg.): Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East. Cairo: The American University in Cairo Press, S. 175–210.

Agadjanian, Alex & Roudometof, Victor (2005): Introduction. Eastern Orthodoxy in a Global Age – Preliminary Considerations. In: Roudometof, Victor; Agadjanian, Alexander & Pankhurst, Jerry (Hg.): Eastern Orthodoxy in a Global Age. Tradition Faces the Twenty-First Century. Walnut Creek: Rowman & Littlefield Publishers, S. 1–26.

Ágoston, Gábor (2007): Information, Ideology, and Limits of Imperial Policy: Ottoman Grand Strategy in Context of Ottoman-Habsburg Rivalry. In: Aksan, Virginia & Goffman, Daniel (Hg.): The Early Modern Ottomans. Remapping the Empire. Cambridge: Cambridge University Press, S. 75–103.

Al-Ani, Jananne (2003): Acting Out. In: Bailey, David A. & Tawadros, Gilane (Hg.): Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art. Oxford: IVA, S. 90–107.

Albani, Matthias & Rösel, Martin (2007): Altes Testament. Stuttgart: Calwer Verlag.

Ali, Wijdan (2001): Modern Painting in the Mashriq. In: Zuhur, Sherifa (Hg.): Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East. Cairo: The American University in Cairo Press, S. 363–385.

Alliez, Eric & Feher, Michel (1989): Reflections of a Soul. In: Feher, Michel (Hg.): Fragments for a History of the Human Body. 3 Bände. New York: Urzone, S. 47–84.

Al-Olayan, Fahad S. & Karande, Kiran (2000): A Content Analysis of Magazine Advertisements from the United States and the Arab World. In: Journal of Advertising, Jg. 29, H. 3, S. 69–82.

Alterman, John B. (1999): Transnational Media and Social Change in the Arab World. (TBS Archives, 2). Online verfügbar unter http://www.tbsjournal.com/Archives/Spring99/Articles/Alterman/Alterman.html, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Amin, Hussein & Napoli, James (2000): Media and power in Egypt. In: Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. London: Routledge, S. 178–188.

Andreescu, Florentina (2011): The changing face of the Other in Romanian films. In: Nationalities Papers, Jg. 39, H. 1, S. 77–94.

Antonijević, Dragana & Hristić, Ljubomir (2006): Belgrade Graffiti: Anthropological Insights into Anonymous Public Expression of "Worldview". In: Ethnologia Balkanica, Jg. 10, S. 279–290.

Armbrust, Walter (2000): The Golden Age before the Golden Age. Commercial Egyptian Cinema before the 1960s. In: Armbrust, Walter (Hg.): Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond. Berkeley: University of California Press, S. 292–327.

Armstrong, Karen (2004): Im Kampf für Gott. Fundamentalismus in Christentum, Judentum und Islam. München: Siedler.

Avi-Jonah, Michael (1972): Ancient Near East. In: Wigoder, Geoffrey (Hg.): Jewish Art and Civilization. 2 Bände. Fribourg: Office du Livre, S. 11–51.

Bakić-Hayden, Milica & Hayden, Robert M. (1992): Orientalist Variations on the Theme "Balkans": Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics. In: Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East-European Studies, Jg. 51, H. 1, S. 1–15.

Baraš, Moše (1998): Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren. München: Fink.

Barbarics-Hermanik, Zsuzsa (in Druck): Medien und Protagonisten im Kulturaustausch zwischen der Habsburgermonarchie und dem Osmanischen Reich. In: Leuschner, Eckhard & Wünsch, Thomas (Hg.): Das Bild des Feindes. Die Konstruktion von Antagonismen und der Kulturtransfer zwischen Mittel- und Osteuropa und dem Osmanischen Reich im Zeitalter der Türkenkriege (16.–18. Jh.).

Bartetzky, Arnold & Dmitrieva, Marina (2005): Neue Staaten – neue Bilder? Zur Einführung. In: Bartetzky, Arnold; Dmitrieva, Marina & Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 1–9.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barzilai-Nahon, Karine & Barzilai, Gad (2004): Cultured Technology: Internet and Religious Fundamentalism. Online verfügbar unter http://ekarine.org/wp-admin/pub/techrelig.pdf, zuletzt geprüft am 14.04.2011.

Bastéa, Eleni (1994): Etching Images on the Street. Planning and National Aspirations. In: Çelik, Zeynep; Favro, Diane & Ingersoll, Richard (Hg.): Streets. Critical Perspectives on Public Space. Berkeley: University of California Press, S. 111–124.

Bate, David (2003): Fotografie und der koloniale Blick. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115–132.

Batuman, Bülent (2008): Photography at Arms: "Early Republican Ankara" from Nation-Building to Politics of Nostalgia. In: METU JFA, Jg. 25, H. 2, S. 99–117.

Bauer, Franz A. (1996): Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos. Mainz: Philip von Zabern.

BBC News (2008): Is that cellphone kosher? Online verfügbar unter (http://news.bbc. co.uk/2/hi/middle_east/7636021.stm, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

BBC News (2009): Papers alter Israel cabinet photo. Online verfügbar unter http:// news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7982146.stm), zuletzt geprüft am 28.10.2012.

BBC Worldwide Ltd (2012): Die wunderbare Welt des Albert Kahn. Online verfügbar unter http://www.bbcgermany.de/GERMANY/dokumentationen/genre13/sendung_619.php, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Becker, Peter (2002): Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Behrens-Abouseif, Doris (1998): Schönheit in der arabischen Kultur. München: C.H. Beck.

Beinhauer-Köhler, Bärbel (2007): „Sacralizing Consumerism" – Werbung im Islam. In: Symbolon, Jg. 16 (N.F.), S. 199–212.

Beinhauer-Köhler, Bärbel (2010): „Ein Buddha steht im japanischen Garten in San Francisco". Blickkulturen und Religionen. In: Beinhauer-Köhler, Bärbel; Pezzoli-Olgiati, Daria & Valentin, Joachim (Hg.): Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion. Zürich: TVZ, S. 129–148.

Beinhauer-Köhler, Bärbel (2010a): Moschee und Schrift. Ein konventionalisiertes Bildprogramm des Islam im semisakralen und alltäglichen Kontext. In: Symbolon, Jg. 17 (N.F.), S. 41–57.

Belting, Hans (1981): Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Mann.

Belting, Hans (2000): Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In: Barloewen, Constantin von (Hg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 120–176.

Belting, Hans (2004): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: C.H. Beck.

Belting, Hans (2006): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.

Belting, Hans (2008): Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München: C.H. Beck.

Benjamin, Walter (1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2010): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin: Suhrkamp.

Benz, Ernst (1963): The Eastern Orthodox Church. Its Thought and Life. Chicago: Aldine Publishing Company.

Bergmann, Kristina (1993): Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Berkes, Niyazi (1998): The Development of Secularism in Turkey. London: Hurst.

Bernath, Markus (2011): Osmanisches Fernsehen läuft wie geschmiert. In: Der Standard, 04.01.2011, S. 8.

Bernath, Markus (2011a): „Das ist für uns gleichbedeutend mit Zensur". In: Der Standard, 13./14./15.08.2011, S. 16.

Bernatzik, Hugo A. (1930): Albanien. Das Land der Skipetaren. 3. Aufl., Wien: L.W. Seidel & Sohn.

Berner, Margit (2010): Large-Scale Anthropological Surveys in Austria-Hungary, 1871–1918. In: Johler, Reinhard; Marchetti, Christian & Scheer, Monique (Hg.): Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe. Bielefeld: transcript, S. 233–253.

Bland, Kalman P. (1999): Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art. In: Soussloff, Catherine M. (Hg.): Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley: University of California Press (The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies), S. 41–66.

Bland, Kalman P. (2000): The artless Jew. Medieval and modern affirmations and denials of the visual. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, S. 11–38.

Bogdanov, Latchezar (o.J.): Eigentumsrechte und Wohnbau in Sofia. In: Klingan, Katrin & Kappert, Ines (Hg.): Sprung in die Stadt. Chişinău, Sofia, Priština, Sarajevo, Warschau, Zagreb, Ljubljana. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, S. 126–133.

Bogdanović, Bogdan (2002): Vom Glück in den Städten. Wien: Zsolnay.

Bohrer, Frederick N. (2005): The Sweet Waters of Asia. Representing Difference / Differencing Representation in Nineteenth-Century Istanbul. In: Hackforth-Jones, Jocelyn & Roberts, Mary (Hg.): Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture. Oxford: Blackwell, S. 120–138.

Bonatz, Dominik (2002): Was ist ein Bild im Alten Orient? Aspekte bildlicher Darstellung aus altorientalischer Sicht. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 9–20.

Bonatz, Dominik (2002a): Agens Bild. Handlungszusammenhänge altorientalischer Bildwerke. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 53–70.

Born, Robert (2005): Römer und/oder Daker. Zur symbolischen Funktionalisierung der Antike in Rumänien von 1918 bis 1989. In: Bartetzky, Arnold; Dmitrieva, Marina & Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 257–271.

Boškovska, Nada (2006): Zur Geschichte des Balkans in der Zwischenkriegszeit. In: Boškovska, Nada & Maissen, Anna Pia (Hg.): Iwan E. Hugentobler. 6000 Kilometer durch den Balkan. Zürich: Limmat Verlag, S. 15–24.

Boullata, Kamal (o.J.): The World, the Self, and the Body: Pioneering Women in Palestinian Art. Online verfügbar unter http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/Self_Portrait_02_01.pdf, zuletzt geprüft am 29.07.2011.

Bouquet, Mary (2000): The Family Photographic Condition. In: Visual Anthropology Review, Jg. 16, H. 1, S. 2–19.

Bowker, John (2003): Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen. Frankfurt am Main: Fischer.

Bozdogan, Sibel (2001): Modernism and Nation Building. Turkish Architectural Culture in the Early Republic. Seattle; London: University of Washington Press.

Bratu Hansen, Miriam (1996): "Schindler's List" Is Not "Shoa": The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. In: Critical Inquiry, H. 2, S. 292–312.

Briggs, Asa & Burke, Peter (2009): A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet. Cambridge: Polity Press.

Bruijn, Petra de (2007): The Ottoman Empire. In: Joseph, Suad (Hg.): Encyclopedia of Women & Islamic Cultures. Band 5. Leiden; Boston: Brill, S. 545 f.

Brunnbauer, Ulf (2007): „Die sozialistische Lebensweise". Ideologie, Gesellschaft, Familie und Politik in Bulgarien (1944–1989). Wien; Köln; Weimar: Böhlau.

Brunnbauer, Ulf & Grandits, Hannes (1999): Media in Southeast Europe. In: Brunnbauer, Ulf et al. (Hg.): How to Construct Civil Societies? Education, Human Rights and Media in Southeast Europe. A Critical Guide. Graz: bm:wv, S. 29–34.

Buccianti, Alexandra: Dubbed Turkish soap operas conquering the Arab world: social liberation or cultural alienation. Online verfügbar unter http://www.arabmediasociety.com/Articles/downloads/20100330130359_Buccianti_-_for-PDF.pdf, zuletzt geprüft am 31.10.2010.

Buchenau, Klaus (2005): From Hot War to Cold Integration? Serbian Orthodox Voices on Globalization and the European Union. In: Roudometof, Victor; Agadjanian, Alexander & Pankhurst, Jerry (Hg.): Eastern Orthodoxy in a Global Age. Tradition Faces the Twenty-First Century. Walnut Creek: Rowman & Littlefield Publishers, S. 58–83.

Bunt, Gary R. (2003): Islam in the Digital Age. E-Jihad, Online Fatwas and Cyber Islamic Environments. London: Pluto Press.

Burns, Peter M. (2004): Six postcards from Arabia: A visual discourse of colonial travels in the Orient. In: Tourist Studies, Jg. 4, H. 3, S. 255–275.

Caldwell, Patrice (2008): Lifting the Veil: Shared Cultural Values of Control. In: Edwards, Elizabeth & Bhaumik, Kaushik (Hg.): Visual Sense. A Cultural Reader. Oxford; New York: Berg, S. 77–84.

Çelik, Zeynep (2002): Speaking Back to Orientalist Discourse. In: Beaulieu, Jill & Roberts, Mary (Hg.): Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography. Durham; London: Duke University Press, S. 19–41.

Chakrabarty, Dipesh (2010): Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung. Frankfurt am Main: Campus.

Christodoulou, Christos K. (1989): Ta fotogeni Balkania ton adelfon Manaki. Thessaloniki: Paratiritís.

Christou, Chrysanthos (1980): Bildende Kunst. In: Südosteuropa-Handbuch. Griechenland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 531–543.

Cizgen, Engin (1987): Photography in the Ottoman Empire 1839–1919. Istanbul: Haset Kitabevi.

Cizgen, Engin (1989): Photographer Ali Sami 1866–1936. Istanbul: Haset Kitabevi.

Cohen, Elisheva (1983): Moritz Daniel Oppenheim: His Life and Art. In: Weyl, Martin (Hg.): Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. Jerusalem: The Israel Museum, Jerusalem, S. 7–30.

Cohen, Richard I. (1998): Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Cohn-Wiener, Ernst (1995): Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Mann.

Conrad, Sebastian & Randeria, Shalini (2002): Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Conrad, Sebastian & Randeria, Shalini (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main; New York: Campus, 9–49.

Coon, Charleton S. (1950): The Mountains of Giants. A Racial and Cultural Study of the North Albanian Mountain Ghegs. Cambridge, MA: Peabody Museum.

Crary, Jonathan (2002): Die Modernisierung des Sehens. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 67–81.

Crowley, David & Reid, Susan E. (2000): Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. In: Reid, Susan E. & Crowley, David (Hg.): Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Oxford; New York: Berg, S. 1–24.

Curran, James & Park, Myung-Jin (2000): Beyond globalization theory. In: Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. London: Routledge, S. 3–18.

Czepczy'nski, Mariusz (2008): Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities. Representations of Powers and Needs. Aldershot: Ashgate.

Dadi, Iftikhar (2007): Overview. In: Joseph, Suad (Hg.): Encyclopedia of Women & Islamic Cultures. Band 5. Leiden; Boston: Brill, S. 547–548.

Daković, Nevena (2001): The Treshold of Europe: Imaging Yugoslavia in Film. Online verfügbar unter https://pi.library.yorku.ac/ojs/index.php/soi/Article/view/8056/7237, zuletzt geprüft am 01.11.2011.

Daković, Nevena (2008): Balkan kao filmski žanr. Slika, tekst, nacija. Belgrad: FDU.

D'Angelo, Mary Rose (1995): Veils, Virgins, and the Tongues of Men and Angels. Women's Heads in Early Christianity. In: Eilberg-Schwartz & Doniger, Wendy (Hg.): Off with Her Head! The Denial of Women's Identity in Myth, Religion, and Culture. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, S. 131–164.

Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft (2010): Der 1. Korintherbrief. Online verfügbar unter http://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/neues-testament/paulinische-briefe/1-korinther/, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Daston, Lorraine (2002): Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Krüger, Klaus (Hg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen: Wallstein Verlag.

Derrida, Jacques (2001): "Above All, No Journalists". In: Vries, Hent de; Weber, Samuel (Hg.): Religion and Media. Cultural Memory in the Present. Stanford: Stanford University Press, S. 56–93.

Destani, Bejtullah & Elsie, Robert (Hg.) (2008): Edward Lear in Albania: Journals of a Landscape Painter in the Balkans. London; New York: I. B. Tauris.

Dikovitskaya, Margaret (2006): Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn. Cambridge, MA: MIT Press.

Dirksen, Dale B.H. (2001): Icons for Evangelicals: The Theology and Use of Icons in Orthodox Churches and Potential Applications for the Use of Symbols in Contemporary Evangelical Churches. CCWS, S. 1–68. Online verfügbar unter http://www.ccws.ca/signandsymbol/papers/Icons%20for%20Evangelicals%20-%20D.%20Dirksen.PDF, zuletzt geprüft am 10.08.2010.

Ditchev, Ivaylo (o.J.): Sofia, fluide Stadt. In: Klingan, Katrin & Kappert, Ines (Hg.): Sprung in die Stadt. Chişinău, Sofia, Priština, Sarajevo, Warschau, Zagreb, Ljubljana. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, S. 114–125.

Dittrich, Ralf (2008): Der israelische Film. Online verfügbar unter http://www.bpb.de/themen/MDEUHT,0,0,Der_israelische_Film.html, zuletzt geprüft am 01.11.2011.

Djordjević, Dimitrije (1975): Balkan versus European Enlightenment. Parallelism and Dissonances. In: East European Quarterly, Jg. 9, H. 4, S. 487–497.

Djordjević, Nenad (1996): Beogradska kinematografska svakodnevnica 1950. godine. In: Annual of Social History, Jg. 3, H. 1–2, S. 109–116.

Djuza, Petar (1991): Hod po mukama. Kosovo i Metohija, 1850–1989. In: Djordjević, Miodrag (Hg.): Fotografija kod Srba 1839–1989. Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod (Galerija Srpske Akademije Nauka i Umjetnosti, 69), S. 57–63.

Dobbin, Ben (2005): Digital camera turns 30 – sort of Kodak had prototype in 1975, but waited for decades to enter market. Online verfügbar unter http://www.msnbc.msn.com/id/9261340/, zuletzt geprüft am 08.05.2011.

Dogramaci, Burcu (2005): Staatliche Repräsentation durch Emigranten. Der Anteil deutschsprachiger Architekten und Bildhauer an der Etablierung und Selbstdarstellung der Türkischen Republik nach 1933. In: Bartetzky, Arnold; Dmitrieva, Marina & Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 61–74.

Dončeva, Gergana (2010): Obrăt na Balkanite v Balkanski i zapadni filmi. Strategii za predstavjane. Sofia: Faber.

Dördünçü, Mehmet Bahadir (2006): The Yildiz Albums of Sultan Abdülhamid II. Mecca – Medina. New Jersey: The Light, Inc.

Edwards, Elizabeth (2003): Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 335–355.

Edwards, Elizabeth & Bhaumik, Kaushik (2008): Visual Sense and Cultures of Sight. An Introduction. In: Edwards, Elizabeth & Bhaumik, Kaushik (Hg.): Visual Sense. A Cultural Reader. Oxford; New York: Berg, S. 3–16.

Eisenstadt, Shmuel N. (2000): Die Vielfalt der Moderne. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Eisenstadt, Shmuel N. (2002): Concluding Remarks: Public Sphere, Civil Society, and Political Dynamics in Islamic Societies. In: Hoexter, Miriam; Eisenstadt, Shmuel N. & Levtzion, Nehemia (Hg.): The Public Sphere in Muslim Societies. Albany, NY: State University of New York Press, S. 139–161.

Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (2008): Introduction. In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven; Dudley, MA: Peeters, S. 1–11.

Elsie, Robert (2007): Writing in Light. Early Photography of Albania and the Southwestern Balkans. Prishtina: ATV Media Company & Arbi Ltd.

Elsie, Robert (2008): Introduction. In: Elsie, Robert (Hg.): Albania and Kosovo in Colour 1913. The Autochromes of the Albert Kahn Collection. Prishtina: Skanderbeg Books, S. 5–16.

Emeliantseva, Ekaterina (2009): Introduction: The Sacred Before the Camera. Religious Representation and the Medium of Photography in Late Imperial Russia and the Soviet Union. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Jg. 57, H. 2, S. 161–172.

Enyedi, György (1996): Urbanization under Socialism. In: Andrusz, Gregory; Harloe, Michael & Szelenyi, Ivan (Hg.): Cities after Socialism. Urban and Regional Change and Conflict in Post-Socialist Societies. Oxford; Cambridge, MA: Blackwell, S. 100–118.

Erdoğdu, Ayshe (2004): Picturing Alterity. Representational strategies in Victorian type photographs of Ottoman men. In: Hight, Eleanor M. & Sampson, Gary D. (Hg.): Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place. London; New York: Taylor & Francis, S. 107–125.

Facey, William (1996): Saudi Arabia by the First Photographers. London: Stacey International.

Fahmy, Ziad (2011): Ordinary Egyptians. Stanford: Stanford University Press.

Fam, Kim Shyan; Waller, David S. & Erdoğan, B. Zafer (2004): The influence of religion on attitudes towards the advertising of controversial products. In: European Journal of Marketing, Jg. 38, H. 5/6, S. 537–555.

Ficker, Friedbert (1990): Bildende Kunst. In: Grothusen, Klaus-Detlev (Hg.): Bulgarien. Südosteuropa-Handbuch/Handbook on South Eastern Europe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 656–665.

Ficker, Friedbert (1993): Bildende Kunst. In: Grothusen, Klaus-Detlev (1993): Albanien. Südosteuropa-Handbuch/Handbook on South Eastern Europe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 704–713.

Filtering Service in Saudi Arabia (2012): General Information on Filtering Service. Online verfügbar unter http://www.internet.gov.sa/learn-the-web/guides/content-filtering-in-saudi-arabia, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Fischer, Helmut (2005): Die Welt der Ikonen. Das religiöse Bild in der Ostkirche und in der Bildkunst des Westens. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Foerster, Gideon (2008): Marble Sculpture of the Roman Period in the Near East and Its Hellenistic Origins. In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Envi-

ronment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven; Dudley, MA: Peeters, S. 69–90.

Freedberg, David (1985): Iconoclasts and their motives. Online verfügbar unter http://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_all&q=Freedberg%2C+Iconoclasts, zuletzt geprüft am 18.03.2010.

Freedberg, David (1989): The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago: The University of Chicago Press.

Gaćeša, Dijana (2007/2008): Fundamentalist Tendencies of Serbian Orthodox Christianity. In: Western Balkans Security Observer, H. 7–8, S. 65–81.

Gavrilova, Raina (2003): Orte, Ansichten und Zeichen: Die Herausbildung des öffentlichen Raumes im städtischen Milieu. In: Heppner, Harald & Preshlenova, Roumiana (Hg.): Öffentlichkeit ohne Tradition. Bulgariens Aufbruch in die Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 167–191.

Ghareeb, Edmund (2000): New Media And The Information Revolution In The Arab World: An Assessment. In: Middle East Journal, Jg. 54, H. 3, S. 395–418.

Gočić, Goran (2001): Notes from the underground. The cinema of Emir Kusturica. London: Wallflower.

Goldsworthy, Vesna (1998): Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination. New Haven; London: Yale University Press.

Göle, Nilüfer (2004): Die sichtbare Präsenz des Islam und die Grenzen der Öffentlichkeit. In: Göle, Nilüfer & Amman, Ludwig (Hg.): Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum. Bielefeld: transcript Verlag, S. 11–44.

Goulding, Daniel J. (2002): Liberated cinema. The Yugoslav experience, 1945–2001. Bloomington: Indiana University Press.

Grabar, Oleg (1973): The Formation of Islamic art. New Haven, London: Yale University Press.

Graham-Brown, Sarah (1988): Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860–1950. New York: Columbia University Press.

Gregory, Richard L. (2002): Eye and Brain: The Psychology of Seeing. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 33–39.

Gümüs (2010). (Wikipedia, the free encyplopedia). Online verfügbar unter http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCm%C3%BC%C5%9F, zuletzt aktualisiert am 02.07.2010, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Haberlandt, Arthur; Lebzelter, Viktor (1919): Zur physischen Anthropologie der Albanesen. In: Archiv für Anthropologie, N.F. 17, S. 123–154.

Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hackforth-Jones, Jocelyn & Roberts, Mary (Hg.) (2005): Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture. Oxford: Blackwell.

Hägele, Ulrich (2008): Alexander Liberman, Marcel Ichac, Marc Réal. Die illustrierte VU und ihre Fotomonteure, 1930 bis 1936. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 28, H. 110, S. 5–22.

Halberstam, Joshua (1986): Supererogation in Jewish *Halakhah* and Islamic *Shari'a*. In: Brinner, William M. & Ricks, Stephen D. (Hg.): Studies in Islamic and Judaic Traditions. Atlanta: Scholars Press.

Han, Verena (1975): The Impact of the Eighteenth Century Enlightenment on the Fine Arts in the Balkans. In: East European Quarterly, Jg. 9, H. 4, S. 441–453.

Hanganu, Gabriel (2005): 'Photo-Cross'. The political and devotional lives of a Romanian Orthodox photograph. In: Edwards, Elisabeth & Hart, Janice (Hg.): Photographs Objects Histories. On the materiality of images. London: Routledge, S. 148–165.

Hanson, Philip (1974): Advertising and Socialism. The Nature and Extent of Consumer Advertising in the Soviet Union, Poland, Hungary and Yugoslavia. London; Basingstoke: The Macmillan Press LTD.

Harms, Florian (2006): Mini-Revolution: Saudis erlauben Fotografieren. Online verfügbar unter http://www.spiegel.de/reise/Aktuell/0,1518,429949,00.html, zuletzt geprüft am 12.04.2011.

Hartmann, Maren & Hepp, Andreas (Hg.) (2010): Die Mediatisierung der Alltagswelt. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Hartmuth, Maximilian (2006): Negotiating Tradition and Ambition: A Comparative Perspective on the „De-Ottomanisation" of Balkan Cityscapes. In: Ethnologia Balkanica, Jg. 10, S. 15–33.

Hartmuth, Maximilian (2008): De/constructing a 'Legacy in Stone': Of Interpretative and Historiographical Problems Concerning the Ottoman Cultural Heritage in the Balkans. In: Middle Eastern Studies, Jg. 44, H. 5, S. 695–713.

Hartmuth, Maximilian (2011): Between Vienna and Istanbul: imperial legacies, visual identities, and "popular" and "high" layers of architectural discourse in/on Sarajevo, ca. 1900 and 2000. In: Sindbaek, Tea; Hartmuth, Maximilian (Hg.): Images of imperial legacy: modern discourses on the social and cultural impact of Ottoman and Habsburg rule in Southeast Europe. Münster: Lit, S. 79–104.

Harvey, John (2007): Photography and Spirit. London: Reaktion Books.

Hecht, Christian (1997): Das Christusbild am Bronzetor. Zum byzantinischen Bilderstreit und zum theologischen Bildbegriff. In: Möseneder, Karl (Hg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin: Reimer, S. 1–25.

Heidegger, Martin (2003): Die Zeit des Weltbildes. In: Martin Heidegger: Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 75–113.

Hein-Kircher, Heidi (2010): Führerkult und Führermythos. Theoretische Reflexionen zur Einführung. In: Ennker, Benno; Hein-Kircher, Heidi (Hg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts. Marburg: Verlag Herder-Institut, S. 3–23.

Heinz, Marlies (2002): Bildersturm. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 163–178.

Heinz, Marlies (2002a): Bild und Macht in drei Kulturen. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 71–94.

Heinz, Marlies & Leicht, Michael (2002): Das Bild auf dem Weg zur Stadt. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 37–52.

Hetzer, Armin (1993): Film. In: Grothusen, Klaus-Detlev: Albanien. Südosteuropa-Handbuch / Handbook on South Eastern Europe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 693–703.

Hickethier, Knut (2010): Mediatisierung und Medialisierung der Kultur. In: Hartmann, Maren; Hepp, Andreas (Hg.): Die Mediatisierung der Alltagswelt. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 85–96.

Hight, Eleanor M. & Sampson, Gary D. (2004): Introduction: Photography, "Race", and Post-Colonial Theory. In: Hight, Eleanor M. & Sampson, Gary D. (Hg.): Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place. London; New York: Taylor & Francis, S. 1–19.

Holloway, Ronald (1995): Bulgarien. In: Frankfurter, Bernhard (Hg.): Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende. Wien: Promedia, S. 90–94.

Holschbach, Susanne (2003): Einleitung. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–21.

Höllinger, Franz (2005): Ursachen des Rückgangs der Religiosität in Europa. In: SWS-Rundschau, Jg. 45, H. 4, 424–448.

Höpken, Wolfgang (2006): Schrittmacher der Moderne? Urbanisierung und städtische Lebenswelten in den Metropolen Südosteuropas im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Lenger, Friedrich & Tenfelde, Klaus (Hg.): Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion. Köln: Böhlau, S. 61–104.

Howe, Kathleen (2005): Early photography in the Middle East. In: Lenman, Robin (Hg.): The Oxford Companion to the Photograph. Oxford: Oxford University Press, S. 405–409.

Howes, David (1991): Introduction: 'To Summon All the Senses'. In: Howes, David (Hg.): The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses. Toronto: University of Toronto Press, S. 3–21.

Howes, David (1991a): Sensorial Anthropology. In: Howes, David (Hg.): The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses. Toronto: University of Toronto Press, S. 167–191.

Hroub, Khaled (2006): A "New Hamas" through Its New Documents. In: Journal of Palestine Studies, Jg. 35, H. 4. Online verfügbar unter http://www.palestine-studies.org/journals.aspx?id=7087&jid=1&href=fulltext, zuletzt geprüft am 30.07.2011.

Hudson, Leila (2008): Transforming Damascus. Space and Modernity in an Islamic City. London; New York: Tauris.

Hughes, Lindsey (2008): From Tsar to Emperor. Portraits of Aleksei and Peter I. In: Kivelson, Valerie A. & Neuberger, Joan (Hg.): Picturing Russia. Exploration in Visual Culture. New Haven; London: Yale University Press, S. 51–56.

Ibrić, Almir (2006): Islamisches Bilderverbot. Vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter. Wien: Lit.

Internet World Stats (2012): Internet Users in the World – Distribution by World Regions 2012. Online verfügbar unter http://www.internetworldstats.com/stats.htm, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Internet World Stats. Usage and Population Statistics (2010). Miniwatts Marketing Group. Online verfügbar unter http://www.internetworldstats.com/stats4.htm, zuletzt aktualisiert am 30.9.2009, zuletzt geprüft am 02.07.2010.

Ionescu, Adrian-Silvan (2009): Changing Mentalities – Arts and Education. Photography in Romania (1900–1940). In: Historical Yearbook, Jg. 6, S. 25–40.

Iordanova, Dina (2001): Cinema of flames. Balkan film, culture and the media. London: British Film Institute.

Iordanova, Dina (2002): Emir Kusturica. London: bfi Publishing.

Iordanova, Dina (2003): Cinema of the other Europe. The industry and artistry of East Central European film. London; New York: Wallflower.

Iordanova, Dina (2006): The cinema of the Balkans. London: Wallflower Press.

Iosifidis, Kiriakos (2008): Mural Art. Murals on huge public surfaces around the world. From Graffiti to Trompe L'oeil. Mainaschaff: Publikat.

İpşiroğlu, M. Ş. (1971): Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen. Wien: Anton Schroll.

Jäger, Jens (2000): Photographie: Bilder der Neuzeit. Tübingen: edition diskord.

Jezernik, Božidar (2004): Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers. London: Saqi Books.

Jezernik, Božidar (2007): Europeanisation of the Balkans as the Cause of its Balkanisation. In: Jezernik, Božidar; Muršič, Rajko & Bartulović, Alenka (Hg.): Europe and its Other. Notes on the Balkans. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, S. 11–28.

Johannes von Damaskus (1994): Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen. Herausgegeben und eingeleitet von Gerhard Feige, übersetzt von Wolfgang Hradsky. Leipzig: Benno Verlag.

Jovović, Ksenija (2004): What Do Photographs Say – An Analysis of the Photographs in the Press. Special Issue. In: Genero, S. 39–47.

Jugoslovenska kinoteka (1904): Krunisanje Kralja Petra I Karadjordjevića. Online verfügbar unter http://www.youtube.com/watch?v=Bs3sTEdFGLM, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Kalliny, Morris & Gentry, Lance (2007): Cultural Values Reflected in Arab and American Television Advertising. In: Journal of Current Issues and Research in Advertising, Jg. 29, H. 1, S. 15–32.

Kaser, Karl (2008): Patriarchy after Patriarchy. Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500–2000. Wien: Lit (Studies on South East Europe, 7).

Kaser, Karl (2011): Balkan und Naher Osten. Einführung in eine gemeinsame Geschichte. Wien; Köln; Weimar: Böhlau (Zur Kunde Südosteuropas II, 40).

Kaser, Karl (2011a): De-ottomanization, Europeanization, and Austrian Urban Architects in the Balkans. In: Miljković-Katić, Bojana (Hg.): Prostorno Planiranje u Jugoistočnoj Evropi (do drugog svetskog rata). Beograd: Istorijski institut, S. 251–267.

Kassir, Samir (2010): Beirut. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Kemp, Wolfgang (1978): Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München: Schirmer/Mosel.

Khatib, Hisham (2003): Palestine and Egypt under the Ottomans. Painting, Books, Photographs, Maps and Manuscripts. London; New York: Tauris Parke Books.

Kienzler, Klaus (2007): Der religiöse Fundamentalismus. Christentum, Judentum, Islam. München: C.H. Beck.

Kılıçbay, Barış & Binark, Mutlu (2002): Consumer Culture, Islam and the Politics of Lifestyle. In: European Journal of Communication, Jg. 17, H. 4, S. 495–511.

King, G.R.D. (1985): Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Jg. 48, S. 267–277.

Kitzinger, Ernst (1963): The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. In: Dumbarton Oaks Papers, Jg. 17, S. 95–115.

Kivelson, Valerie A. & Neuberger, Joan (2008): Seeing into Being. An Introduction. In: Kivelson, Valerie A. & Neuberger, Joan (Hg.): Picturing Russia. Exploration in Visual Culture. New Haven; London: Yale University Press, S. 1–11.

Koch, Gertrud (2001): Mimesis and the Ban on Graven Images. In: Vries, Hent de & Weber, Samuel (Hg.): Religion and Media. Cultural Memory in the Present. Stanford: Stanford University Press, S. 151–162.

Koch, Klaus (1993): Geschichte der ägyptischen Religion. Von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

Kogman-Appel, Katrin (2008): Kulturaustausch und jüdische Kunst in der Spätantike und im Mittelalter. In: Chilufim. Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte, Jg. 4, S. 79–118.

Korsholm Nielsen, Hans Chr. (2001): The Appearance and Disappearance of Public Space. In: Korsholm Nielsen, Hans Chr. & Skovgaard-Petersen, Jakob (Hg.): Middle Eastern Cities 1900–1950. Aarhus: Aarhus University Press, S. 147–163.

Kostjuk, Konstantin (2005): Der Begriff des Politischen in der russisch-orthodoxen Tradition. Paderborn: Schöningh.

Kostov, Alexander (2003): Technischer Fortschritt, Modernisierung und Öffentlichkeit in Bulgarien Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Heppner, Harald & Preshlenova, Roumiana (Hg.): Öffentlichkeit ohne Tradition. Bulgariens Aufbruch in die Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 83–95.

Krasteva, Yonka (2004): Western Writing and the (Re)Construction of the Balkans after 1989: The Bulgarian Case. In: Hammond, Andrew (Hg.): The Balkans and the West. Constructing the European Other, 1945–2003. Aldershot: Ashgate, S. 97–109.

Krasteva-Blagoeva, Evgenia & Blagoev, Goran (2010): Symbols of Muslim Identity in Bulgaria: Traditions and Innovations. In: Voß, Christian & Telbizova-Sack (Hg.): Islam und Muslime in (Südost)Europa im Kontext von Transformation und EU-Erweiterung. München; Berlin: Verlag Otto Sagner (Studies on Language and Culture in Central and Eastern Europe, 9), S. 139–154.

Kreiser, Klaus (1997): Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840–1916. In: Muqarnas. An Annual of Visual Culture of the Islamic World 14, S. 103–117.

Kreiser, Klaus (2002): Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist-Turkey. In: Journal of Turkish Studies, Jg. 26, H. 2, S. 43–60.

Kreiser, Klaus (2005): Denkmäler für Heroen des Geistes. Materialien zu einer osmanischen Obsession. In: Clewing, Konrad & Schmitt, Oliver Jens (Hg.): Südosteuropa. Von vormoderner Vielfalt und nationalstaatlicher Vereinheitlichung. Festschrift für Edgar Hösch. München: Oldenbourg, S. 303–314.

Kreiser, Klaus (2008): Atatürk – eine Biographie. München: C.H. Beck.

Krestev, Kiril (1987): Frührenaissance in Bulgarien. Dresden: VEB Verlag.

Kurkela, Vesa (2007): Bulgarian Chalga on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism, and Politics. In: Buchanan, Donna A. (Hg.): Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse. Lanham: The Scarecrow Press, S. 143–173.

Kuusisto, Riikka (2004): Savage Tribes and Mystic Feudes: Western Foreign Policy Statement on Bosnia in the Early 1990s. In: Hammond, Andrew (Hg.): The Balkans and the West. Constructing the European Other, 1945–2003. Aldershot: Ashgate, S. 169–183.

Lahusen, Götz (2010): Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte. Mainz: Philipp von Zabern.

Landsberger, Franz (1973): A History of Jewish Art. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press.

Lauter, Hans (1986): Die Architektur des Hellenismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lehmann, David & Siebzehner, Batia (2006): Holy Pirates: Media, Ethnicity, and Religious Renewal in Israel. In: Meyer, Birgit; Moors, Annelies (2006): Religion, Media, and the Public Sphere. Bloomington: Indiana University Press, S. 91–111.

Leicht, Michael (2002): Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu mißtrauen. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 21–36.

Leicht, Michael (2002a): Gesichtsbildung. In: Heinz, Marlies & Bonatz, Dominik (Hg.): Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 95–136.

Lengyel, Zsolt K. (1993): Rumänien. In: Rehder, Peter (Hg.): Das neue Osteuropa von A-Z. Staaten, Völker, Minderheiten, Religionen, Kulturen, Sprachen, Literaturen, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Neue Entwicklungen in Ost- und Südosteuropa. Mit über 600 Abbildungen und Karten. München: Droemersche Verlagsanstalt, S. 539–558.

Lenhart, Markus H. (2009): Du sollst Dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige. Innsbruck: Studien Verlag.

Lenman, Robert (2005): Russia. In: Leman, Robin (Hg.): The Oxford Companion to the Photograph. Oxford: Oxford University Press, S. 552–556.

Lev-On, Azi & Neriya-Ben Shahar, Rivka (2011): A forum of their own: Views about the Internet among ultra-Orthodox Jewish Women who browse designated new fora. In: First Monday, Jg. 16, H. 4–4. April 2011. Online verfügbar unter http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/Article/view/3228/2859, zuletzt geprüft am 29.7.2011.

Lewis, Bernard (1983): Die Welt der Ungläubigen. Wie der Islam Europa entdeckte. Frankfurt/Main: Propyläen Verlag.

Lewis, Theodore J. (2005): Syro-Palestinian Iconography and Divine Images. In: Walls, Neal H. (Hg.): Cult Image and Divine Representation in the Ancient Near East. Boston, MA: American Schools of Oriental Research (Book Series, 10), S. 69–107.

Liebes, Tamar (2000): Performing a dream and its dissolution. A social history of broadcasting in Israel. In: Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. London: Routledge, S. 305–323.

Lindberg, David C. (1987): Auge und Licht im Mittelalter. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Linke, Irina (2009): Frauen in Sanaa: öffentliche Präsenz und mediale Repräsentation [64 Absätze]. (Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Research, 10[2]). Online verfügbar unter http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de0114-fqs0902150, zuletzt geprüft am 31.10.2010.

Lipman, Vivian D. (1972): England. In: Wigoder, Geoffrey (Hg.): Jewish Art and Civilization. 2. Band. Fribourg: Office du Livre, S. 7–51.

Lippold, Lutz (1993): Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter. Leipzig: Ed. Leipzig.

Loewy, Hanno (1995): Schindler: Held, Spieler oder Kapitalist? Über unterschiedliche Methoden, im Kino die Augen zu schließen. In: Historische Anthropologie, Jg. 3, Heft 2, S. 309–323.

Loutradis, Christos (2010): Turkish soap opera becomes popular in Greece. In: Hürriyet Daily News & Economic Review. Online verfügbar unter http://www.hurriyetdailynews.com/n.php?n=turkish-soap-opera-becoms-popular-in-Greece–2010–07–18, zuletzt aktualisiert am 18.07.2010, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Lunenfeld, Peter (2002): Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 158–177.

MacKenzie, John M. (1995): Orientalism. History, theory and the arts. Manchester: Manchester University Press.

Madinat al-Muslimeen (2008): Sources for Historical Photographs of the Middle East. Online verfügbar unter http://jannah.org/madina/index.php?topic=3227.0;prev_next=next#new, zuletzt geprüft am 07.12.2011.

Magall, Miriam (2005): Kleine Geschichte der jüdischen Kunst. Wiesbaden: Marix-Verlag.

Maissen, Anna Pia (2006): Iwan E. Hugentobler (1886–1972). Zeichner, Grafiker, Maler und Fotograf. In: Boškovska, Nada & Maissen, Anna Pia (Hg.): Iwan E. Hugentobler. 6000 Kilometer durch den Balkan. Zürich: Limmat Verlag, S. 7–13.

Makrides, Vasilios N. & Uffelmann, Dirk (2003): Studying Eastern Orthodox Anti-Westernism: The Need for a Comparative Research Agenda. Online verfügbar unter http://www.uni-erfurt.de/fileadmin/user-docs/Orthodoxes_Christentum/Mitarbeiter/makridesleeds1.pdf, zuletzt geprüft am 29.07.2011.

Makrides, Vasilios N. (2005): Orthodox Christianity, Rationalization, Modernization: A Reassessment. In: Roudometof, Victor; Agadjanian, Alexander & Pankhurst, Jerry (Hg.): Eastern Orthodoxy in a Global Age. Tradition Faces the Twenty-First Century. Walnut Creek: Rowman & Littlefield Publishers, S. 179–209.

Makuljević, Nenad (2003): The "Zograph" Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870. In: Balcanica, Jg. 34, S. 385–405.

Makuljević, Nenad (2004): Vizuelna kultura nacionalizma i konstituisanje privatnog identiteta. In: Annual for Social History, Jg. 11, S. 47–63.

Makuljević, Nenad (2010): The Idea of Tolerance and Visual Culture: Rista Vukanović's Prayer. In: Annual for Social History, Jg. 17, S. 25–41.

Mandrut, Stelian (2006): Die Ausbildung der Künstler aus Rumänien an der Akademie der Bildenden Künste in München. In: Zeitenblicke, Jg. 5, H. 2, S. 1–5.

Mango, Cyril (1963): Antique Statutary and the Byzantine Beholder. In: Dumbarton Oaks Papers, Jg. 17, S. 53–75.

Mann, Vivian B. (2000): Jewish texts on the visual arts. 1. publ. Cambridge: Cambridge University Press.

Mansbach, Steven. A. (1999): An Introduction to the Classical Modern Art of Bulgaria. In: Art Bulletin, Jg. 81, H. 1, S. 149–162.

Mansbach, Steven A. (1999a): Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. Cambridge: Cambridge University Press.

Marchetti, Christian (2010): Austro-Hungarian *Volkskunde* at War: Scientists on Ethnographic Mission in World War I. In: Johler, Reinhard; Marchetti, Christian & Scheer, Monique (Hg.): Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe. Bielefeld: transcript, S. 207–230.

Marković, Jasna (1991): Anastasovo vreme. In: Djordjevic, Miodrag (Hg.): Fotografija kod Srba 1839–1989. Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod (Galerija Srpske Akademije Nauka i Umjetnosti, 69), S. 25–34.

Marković, Predrag (2001): Die „Legitimierung" der Königsherrschaft in Jugoslawien und die öffentliche Meinung 1929–1939. In: Oberländer, Erwin (Hg.): Autoritäre Regime in Ostmittel- und Südosteuropa. München: Schöningh, S. 577–631.

Marušić, Nikola (2002): Photographic History of Bosnia and Herzegovina to 1918. Tuzla: Photographic Association of Bosnia and Herzegovina.

McLuhan, Marshall (1962): The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press.

Medaković, Dejan (1986): Die serbische Kunst des 18. Jahrhunderts. In: Österreichische Osthefte, Jg. 28, H. 2, S. 150–174.

Messick, Brinkley (1993): The Calligraphic State. Textual Domination and History in a Muslim Society. Berkeley: University of California Press.

Meyer, Birgit & Moors, Annelies (2006): Introduction. In: Meyer, Birgit & Moors, Annelies: Religion, Media, and the Public Sphere. Bloomington: Indiana University Press, S. 1–25.

Michalski, Sergiusz (2004): The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe. London; New York: Routledge.

Micklewright, Nancy (2005): Turkey. In: Leman, Robin (Hg.): The Oxford Companion to the Photograph. Oxford: Oxford University Press, S. 634 ff.

Micklewright, Nancy (2007): The Ottoman Empire. In: Joseph, Suad (Hg.): Encyclopedia of Women & Islamic Cultures. Band 5. Leiden; Boston: Brill, S. 551 f.

Mijalkovic, Milan & Urbanek, Katharina (2011): Skopje – The World's Bastard. Architecture of the Divided City. Klagenfurt: Wieser Verlag.

Mikhail, Mona (2001): Revisiting the Theater in Egypt: An Overview. In: Zuhur, Sherifa (Hg.): Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East. Cairo: The American University in Cairo Press, S. 17–26.

Miles, Margaret R. (2002): Image. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 60–66.

Mineva, Milla (2010): Narratives and Images of Socialist Consumption. A Study of the Visual Construction of Consumer Culture in Bulgaria in the 1960s. In: Todorova, Maria (Hg.): Remembering Communism. Genres of Representation. New York: Social Science Research Council, S. 349–371.

Mirzoeff, Nicholas (1998): What is Visual Culture? In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.): Visual Culture Reader. London; New York: Routledge, S. 3–13.

Mishkova, Iglika (2003): Die Museen und die bulgarische Gesellschaft 1878–1914. In: Heppner, Harald & Preshlenova, Roumiana (Hg.): Öffentlichkeit ohne Tradition. Bulgariens Aufbruch in die Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 231–247.

Mišković, Nataša (2008): Basare und Boulevards. Belgrad im 19. Jahrhundert. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.

Mitchell, Timothy (1988): Colonising Egypt. Cambridge: Cambridge University Press.

Mitchell, Timothy (2002): Die Welt als Ausstellung. In: Conrad, Sebastian & Randeria, Shalini (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main; New York: Campus, S. 148–176.

Mitchell, W.J. Thomas (1995): Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J. Thomas (2003): Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 38–50.

Mitchell, W.J. Thomas (2008): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur. München: C.H. Beck.

Mitterauer, Michael (2003): Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs. München: C.H. Beck.

Mitterauer, Michael (2006): Schreibrohr und Druckerpresse. Transferprobleme einer Kommunikationstechnologie zwischen Europa und dem islamischen Raum. Online verfügbar unter http://www.dieuniversitaet-online.at/pdf/Mitterauer_Schreibrohr.pdf, zuletzt geprüft am 16.04.2011.

Moll, Yasmin (2010): Islamic Televangelism: Religion, Media and Visuality in Contemporary Egypt (Arab Media & Society, 10). Online verfügbar unter http://www.arabmediasociety.com/Articles/downloads/20100407165913_Mollpdf.pdf, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Morgan, David (2005): The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice. Berkeley: University of California Press.

Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Muresan, Camelia (2008): Advertising During the Communist Period in Romania. Case study: Almanacs. In: Journal of Media Research, H. 2, S. 84–103.

Naef, Silvia (1996): A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak. Genf: Slatkine.

Naef, Silvia (2007): Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit. München: C.H. Beck.

Nassar, Issam (1997): Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography. New York: Columbia University Press (East European Monographs, CDLXXXII).

Nassar, Issam (2006): Family Snapshots. Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers. In: History & Memory, Jg. 18, H. 2, S. 139–155.

Nassif, Atif & Gunter, Barrie (2008): Gender Representation in Television Advertisements in Britain and Saudi Arabia. In: Sex Roles, Jg. 58, S. 752–760.

Neuburger, Mary (2000): Veils, *Shalvari*, and Matters of Dress: Unraveling the Fabric of Women's Lives in Communist Bulgaria. In: Reid, Susan E. & Crowley, David (Hg.): Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Oxford; New York: Berg, S. 169–187.

Nickel, Douglas R. (2004): Francis Frith in Egypt and Palestine. A Victorian Photographer Abroad. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Noller, Joachim (2008): Du sollst Dir kein Bild machen. Unzeitgemäße Gedanken über ein „ästhetisches" Gebot. Online verfügbar unter http://ars-mimetica.de/woerter-buch/bilderverbot.php, zuletzt geprüft am 29.07.2011.

Nopcsa, Franz (1911): Über das Photographieren in Nordalbanien. In: Wiener Mitteilungen aus dem Gebiete der Literatur, Kunst, Kartographie und Photographie, Jg. 16, H. 10. Dezember, S. 13 ff.

Oguz, Onaran (1985): Film. In: Grothusen, Klaus-Detlev (Hg.): Türkei. Südosteuropa-Handbuch/Turkey/Handbook on South Eastern Europe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 663–674.

Olin, Margaret (1999): From Bezal'el to Max Liebermann. Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts. In: Soussloff, Catherine M. (Hg.): Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley: University of California Press (The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies), S. 19–40.

Onasch, Konrad (1996): Ikone – Kirche – Gesellschaft. Paderborn: Schöningh.

Oppenheimer, Aharon (2008): The Jews in the Roman World. In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven; Dudley, MA: Peeters (Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion, 9), S. 51–66.

Osborne, Peter D. (2000): Travelling light. Photography, travel and visual culture. Manchester; New York: Manchester University Press.

Osterhammel, Jürgen & Petersson, Niels P. (2005): Globalization: A Short History. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Özen, Mustafa (2008): Visual representation and propaganda: Early film and postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914. In: Early Popular Visual Culture, Jg. 6, H. 2, S. 145–157.

Özendes, Engin (1998): Abdullah Frères. Ottoman Court Fotographers. Istanbul: Yapi Kredi Culture.

Özendes, Engin (1999): From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography. Istanbul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik Ticaret ve Sanayi A. S.

Özendes, Engin (1999a): Photography in Turkey. From the First Indistinct Image to Contemporary Interpretations. Istanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakifi.

Öztungay, Bahattin (2000): Vassilaki Kargopoulo. Photographer to His Majesty the Sultan. Istanbul: BOS.

Özyürek, Esra (2006): Nostalgia for the Modern. State Secularism and Everyday Politics in Turkey. Durham; London: Duke University Press.

Pacurariu, Mircea (1994): Geschichte der Rumänischen Orthodoxen Kirche. Erlangen: Oikonomia (Quellen und Studien zur orthodoxen Theologie, 33).

Panayotopoulos, Nikos (2009): On Greek Photography. Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece. In: Third Text, Jg. 23, H. 2, S. 181–194.

Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie & Ikonologie. Köln: DuMont.

Papadopoulo, Alexandre (1977): Islamische Kunst. Freiburg im Breisgau, Wien: Herder (Ars antiqua: Serie 2).

Paskaleva, Virginia (1981): Mitteleuropa und die Entwicklung der bulgarischen Kultur während der Nationalen Wiedergeburt (18.–19. Jahrhundert). In: Österreichische Osthefte, Jg. 23, H. 4, S. 412–429.

Peil, Florian (2005): Saudi-Arabien: Die Handy-Revolution: Online verfügbar unter http://www.spiegel.de/politik/Ausland/0,1518,336813,00.html, zuletzt geprüft am 12.04.2011.

Perez, Nissan N. (1988): Focus East. Early Photography in the Near East (1839–1885). New York: Harry N. Abrams, Incorporated.

Peri, Yoram (2004): Telepopulism. Media and Politics in Israel. Stanford: Stanford University Press.

Petrović, Tanja (2009): A long Way Home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses. Ljubljana: Tiskarna Hren.

Petzer, Tatjana (2010): Blickregime und Bildgewalt. Eine Inventur des neuen makedonischen Films. In: Südosteuropa, Jg. 58, H. 2, S. 198–219.

Pezzoli-Olgiati, Daria (2010): Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion. In: Beinhauer-Köhler, Bärbel; Pezzoli-Olgiati, Daria & Valentin, Joachim (Hg.): Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion. Zürich: TVZ, S. 245–266.

Pinney, Christopher (2003): Introduction. "How the Other Half…". In: Pinney, Christopher & Peterson, Nicolas (Hg.): Photography's Other Histories. Durham; London: Duke University Press, S. 1–14.

Pinney, Christopher (2004): 'Photos of the Gods': The Printed Image and Political Struggle in India. London: Reaktion.

Plate, Brent S. (2002): Aisthesis. Perceiving Between the Eye and the Mind. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 19–26.

Plate, Brent S. (2002a): Icon. The Image of Jesus Christ and Christian Theology. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 53–61.

Plate, Brent S. (2002b): Introduction. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 1–18.

Plate, Brent S. (2002c): Zalam. Word and Image in Islamic Calligraphy. In: Plate, Brent S. (Hg.): Religion, Art and Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: Palgrave, S. 89–100.

Pollini, John (2008): Gods and Emperors in the East: Images of Power and the Power of Intolerance. In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven, Dudley, MA: Peeters (Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion, 9), S. 165–194.

Pop, Doru (2006): Birdie "mnum-mnum". Visual Exploitation of Women in Romanian Media Representations. In: Echinox Journal, Jg. 10, S. 300–307.

Pop, Doru (2009): Functions of Advertising Myths: A Typological View on the Romanian Contemporary Public and Media Sphere. In: Echinox Journal, Jg. 17, S. 210–216.

Prodanović, Mileta (2005): Dreimal Jugoslawien auf Banknoten. In: Bartetzky, Arnold & Dmitrieva, Marina; Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 291–299.

Projekat Rastko [o.J.]: Rista Marjanović 1885–1969: Ratni foto album 1912–1915. Online verfügbar unter http://www.rastko.rs/fotografija/rmarjanovic/default.html, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Promitzer, Christian (2010): "Betwixt and Between": Physical Anthropology in Bulgaria and Serbia until the End of the First World War. In: Johler, Reinhard; Marchetti, Christian & Scheer, Monique (Hg.): Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe. Bielefeld: transcript, S. 141–166.

Protić, Dušan (2010): Stereotipi o Balkanu u filmovima o Drakuli. In: Godišnjak za društvenu istoriju, H. 2, S. 23–37.

Psoma, Elene (2008): Filmland Griechenland – Terra incognita. Griechische Filmgeschichte zwischen Politik, Gesellschaft und internationalen Impulsen. Berlin: Logos-Verlag.

Radio Romania International Encyclopaedia (2010): The History of Advertising in Romania. Online verfügbar unter http://www.rri.ro/Arh-art.shtml?lang=1&sec=170&art=32468, zuletzt geprüft am 18.05.2011.

Ragaru, Nadège (2010): Les écrans du socialisme: micro-pouvoirs et quotidienneté dans le cinéma bulgare. In: Ragaru, Nadège & Capelle-Pogăcean, Antonela (Hg.): Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est. Paris: Karthala & CERI, S. 1–32.

Rahn, Dieter (1993): Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst. Freiburg: Rombach Verlag.

Rajagopal, Arvind (2000): Mediating modernity. Theorizing reception in a non-Western society. In: Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. London: Routledge, S. 293–304.

Ranković, Radenko (1998): Film Industry. In: Yugoslav Survey, Jg. 39, S. 75–105.

Ransel, David L. (2008): Neither Nobles nor Peasants. Plain Painting and the Emergence of the Merchant Estate. In: Kivelson, Valerie A. & Neuberger, Joan (Hg.): Picturing Russia. Exploration in Visual Culture. New Haven; London: Yale University Press, S. 76–80.

Rantanen, Terhi (2005): The Media and Globalization. London: Sage.

Rapper, Gilles de & Durand, Anouk (2011): Family Photographs in Communist Albania: State Photography and the Private Sphere. Online verfügbar unter http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00596257/en, zuletzt geprüft am 02.10.2011.

Reichert, Wolf-Gero (2008): Das alttestamentarische Bilderverbot und die Finanzkrise. Anmerkungen aus theologischer Sicht. Online verfügbar unter http://www.sankt-georgen.de/nbi/fileadmin/redakteure/Dokumente/2008/11_2009_Bilderverbot.PDF, zuletzt geprüft am 12.04.2011.

Reid, Susan E. & Crowley, David (Hg.) (2000): Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Oxford; New York: Berg.

Requate, Jörg & Schulze Wesel, Martin (2002): Europäische Öffentlichkeit: Realität und Imagination einer appellativen Instanz. In: Requate, Jörg & Schulze Wesel, Martin (Hg.): Europäische Öffentlichkeit. Transnationale Kommunikation seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus, S. 11–39.

Richter, Isabel (2010): Visual History als eine Geschichte des Todes. Fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert. In: Historische Anthropologie, Jg. 18, H. 2, S. 191–219.

Roberts, Keith (1995): Religion in Sociological Perspective. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

Roberts, Mary (2002): Contested Terrains: Women Orientalists and the Colonial Harem. In: Beaulieu, Jill & Roberts, Mary (Hg.): Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography. Durham; London: Duke University Press, S. 179–203.

Roberts, Mary & Hackforth-Jones, Jocelyn (2005): Introduction: Visualizing Culture across the Edges of Empires. In: Hackforth-Jones, Jocelyn & Roberts, Mary (Hg.): Edges of Empire. Orientalism and Visual Culture. Oxford: Blackwell, S. 1–19.

Robins, Gay (2005): Cult Statues in Ancient Egypt. In: Walls, Neal H. (Hg.): Cult Image and Divine Representation in the Ancient Near East. Boston, MA: American Schools of Oriental Research (Book Series, 10), S. 1–12.

Roeck, Bernd (1997): Der junge Aby Warburg. München: C.H. Beck.

Rößler, Hans-Christian (2011): Rabbiner mit Kulturkampfgeist. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. Juni 2011, S. 6.

Rösch, Perdita (2010): Aby Warburg. Paderborn: W. Fink.

Rohringer, Margit (2008): Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktionen kollektiver Identitäten. Wien: Lit (Studies on South East Europe, 8).

Rohringer, Margit (2009): Documents on the Balkans: History, Memory, Identity. Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Films. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Roman, Denise (2003): Fragmented Identities. Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania. Lanham: Lexington Books.

Rombold, Günter (2004): Bilder – Sprache der Religion. Münster: Lit (Ästhetik-Theologie-Liturgik, 38).

Rosenblum, Naomi (2007): A World History of Photography. New York; London: Abbeville Press Publishers.

Roth, Wilhelm (1982): Der Dokumentarfilm seit 1960. München: Verlag Bucher.

Roudometof, Victor (2005): Orthodoxy As Public Religion in Post–1989 Greece. In: Roudometof, Victor; Agadjanian, Alexander & Pankhurst, Jerry (Hg.): Eastern Orthodoxy in a Global Age. Tradition Faces the Twenty-First Century. Walnut Creek: Rowman & Littlefield Publishers, S. 84–108.

Rüchan, Arik (1985): Fine Arts. In: Grothusen, Klaus-Detlev (Hg.): Türkei. Südosteuropa-Handbuch/Handbook on South Eastern Europe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 697–705.

Ruchatz, Jens (2004): Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Erdl, Astrid & Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 83–105.

Sadria, Modj-ta ba (1984): Figural Representation in Islamic Art. In: Middle Eastern Studies, Jg. 20, H. 4, S. 99–104.

Said, Edward W. (2003): Orientalism. London: Penguin.

Sakr, Naomi (2001): Satellite Realms. Traditional Television, Globalization and the Middle East. London; New York: Tauris.

Sakr, Naomi (2007): Arab Television Today. London; New York: Tauris.

Salti, Rasha (2006): Critical Nationals: The Paradoxes of Syrian Cinema. In: Kosmorama, Jg. 2006, H. 237, k. S.

Salamandra, Christa (2000): Consuming Damascus. Public Culture and the Construction of Social Identity. In: Armbrust, Walter (Hg.): Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond. Berkeley: University of California Press, S. 182–202.

Saltzman, Lisa (1999): To Figure, or Not to Figure. The Iconoclastic Proscription and Its Theoretical Legacy. In: Soussloff, Catherine M. (Hg.): Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley: University of California Press (The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies), S. 67–84.

Salzmann, Müry (2010): Tirana. Planen, bauen, leben. Salzburg; Wien: Müry Salzmann.

Saoud July, Rabah (2005): Introduction to Muslim Art. Herausgegeben von Lamaan Ball. Foundation for Science, Technology and Civilisation. Manchester: FSTC Limited, S. 1–17.

Schenker, Adrian (2007): Das Paradox des israelitischen Monotheismus in Dtn 4,15–20. Israels Gott stiftet Religion und Kultbilder der Völker. In: Bickel, Susanne et al. (Hg.): Bilder als Quellen. Studies on ancient Near Eastern artefacts and the Bible inspired by the work of Othmar Keel. Fribourg: Academic Press Fribourg, S. 511–528.

Schimmel, Annemarie (2002): Die Zeichen Gottes. Die religiöse Welt des Islam. München: C.H. Beck.

Schleifer, Abdullah (1998): Media Explosion in the Arab World: The Pan-Arab Satellite Broadcasters (TBS Archives, 1). Online verfügbar unter http://www.tbsjournal.com/Archives/Fall98/Articles1/Pan-Arab_bcaster.html, zuletzt geprüft am 31.10.2010.

Schnettler, Bernt & Pötzsch, Frederik S. (2007): Visuelles Wissen. In: Schützeichel, Rainer (Hg.): Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 472–484.

Schorsch, Ismar (1983): Art as Social History: Oppenheim and the German Jewish Vision of Emancipation. In: Weyl, Martin (Hg.): Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. Jerusalem: The Israel Museum, Jerusalem, S. 31–62.

Sefaki, Eirini (2003): Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece. Online verfügbar unter http://www2.lse.ac.uk/europeanInstitute/research/hellenicObservatory/pdf/1st_Symposium/PaperSifakiGroup6.pdf, zuletzt geprüft am 29.07.2011.

Seib, Philip (2007): Preface. In: Seib, Philip (Hg.): New Media and the New Middle East. New York: Palgrave Macmillan, S. xi–xv.

Shabout, Nada M. (2007): Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics. Gainesville: University Press of California.

Shafik, Viola (2007): Arab Cinema. History and Cultural Identity. Kairo: The American University in Cairo Press.

Shafik, Viola (2007a): Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, Nation. Cairo: The American University in Cairo Press.

Sharot, Stephen (1991): Judaism and the Secularization Debate. In: Sociological Analysis. International Studies in the Sociology of Religion, Jg. 52, H. 3, S. 255–275.

Shaw, Wendy M.K. (2009): Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism? In: History of Photography, Jg. 33, H. 1, S. 80–93.

Shaw, Wendy M.K. (2011): Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. New York: Tauris.

Sheechi, Stephen (2007): A Social History of Early Arab Photography or a Prolegomenon to an Archaeology of the Lebanese Imago. In: International Journal of Middle East Studies, Jg. 39, H. 2, S. 177–208.

Sherrow, Victoria (2006): Encyclopedia of Hair. A Cultural History. Westport, CT: Greenwood Press.

Shohat, Ella (2010): Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation. London; New York: Tauris.

Silver, Larry (1999): Jewish Identity in Art and History. Maurycy Gottlieb as Early Jewish Artist. In: Soussloff, Catherine M. (Hg.): Jewish Identity in Modern Art History. Berkeley: University of California Press (The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies), S. 87–113.

Silver-Brody, Vivienne (1998): Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890–1933. Jerusalem: The Magnes Press; The Hebrew University Press.

Simpson, Catherine (2006): Turkish Cinema's Resurgence: The 'Deep Nation' Unravels. Online verfügbar unter http://www.sensesofcinema.com/2006/39/turkish_cinema, zuletzt geprüft am 16.01.2011.

Skovgaard-Petersen, Jakob (2001): Introduction. In: Korsholm Nielsen, Hans Chr. & Skovgaard-Petersen, Jakob (Hg.): Middle Eastern Cities 1900–1950. Aarhus: Aarhus University Press, S. 1–12.

Smith, David M. (1996): The Socialist City. In: Andrusz, Gregory; Harloe, Michael & Szelenyi, Ivan (Hg.): Cities after Socialism. Urban and Regional Change and Conflict in Post-Socialist Societies. Oxford; Cambridge, MA: Blackwell, S. 70–99.

Sonne, Wolfgang (2005): Die Hauptstadt als Bild des Staates. Planungen des frühen 20. Jahrhunderts im internationalen Vergleich. In: Bartetzky, Arnold; Dmitrieva, Marina & Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 13–31.

Sontag, Susan (2006): Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Soussloff, Catherine M. (1999): Jewish identity in modern art history. Berkeley: University of California Press (The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies).

Sparks, Colin (2000): Media theory after the fall of European communism. Why the old models from East and West won't do any more. Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. New York: Routledge, S. 35–49.

Spassov, Orlin (2009): Bulgarian Personal Home Pages and Blogs on the Web. Hybridization of the Public and Private Spheres in Cyberspace. In: CAS Sofia Working Paper Series, H. 2, S. 3–18.

Sperling, Joy (2010): Multiples and Reproductions: Prints and Photographs in Nineteenth-Century England-Visual Communities, Cultures, and Class. In: Kromm, Jane & Benforado Bakewell,

Susan (Hg.): A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century. Oxford: Berg, S. 296–308.

Splichal, Slavko (1985): Social Functions of Television Advertising in Socialism. In: International Communication Gazette, Jg. 36, S. 55–72.

Splichal, Slavko (1994): Media Beyond Socialism. Theory and Practice in East-Central Europe. Boulder: Westview Press.

Sreberny, Annabelle (2000): Television, gender, and democratization in the Middle East, In: Curran, James & Park, Myung-Jin (Hg.): De-Westernizing Media Studies. London: Routledge, S. 63–78.

Sretenovic, Stanislav & Puto, Artan (2004): Leader Cults in the Western Balkans (1945–90): Josip Broz Tito and Enver Hoxha. In: Apor, Balázs u.a. (Hg.): The Leader Cult in Communist Dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc. Basingstoke: Palgrave, S. 208–223.

Stapleton, Stephen & Booth-Clibborn, Edward (2012) (Hg.): Edge of Arabia. Contemporary Art from the Kingdom of Arabia. London: Booth-Clibborn Editions.

Stagl, Justin (2002): Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550–1800. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.

Steffens, Bradley (2007): Ibn al-Haytham: First Scientist. Greensboro: Morgan Reynolds Publishing.

Stojanović, Dubravka (2007): Orte der Veränderung und Orte der Erinnerung. Die Straßen Belgrads 1885–1914. In: Brunnbauer, Ulf; Helmedach, Andreas & Troebst, Stefan (Hg.): Schnittstellen. Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa. München: Oldenbourg Verlag, S. 65–80.

Stoil, Michael J. (1982): Balkan cinema. Evolution after the revolution. Ann Arbor, MI: UMI Research Press (Studies in cinema, 11).

Sui, Claude W. (2006): Die Reise in Heilige Land und die Photographie im 19. Jahrhundert. In: Wieczorek, Alfried & Sui, Claude W. (Hg.): Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina. Mannheim: Edition Braus, S. 8–29.

Sui, Claude W. (2006a): Die Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten des Islam und die frühe Photographie. In: Wieczorek, Alfried & Sui, Claude W. (Hg.): Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina. Mannheim: Edition Braus, S. 40–63.

Suner, Asuman (2010): New Turkish Cinema. Belonging, Identity and Memory. London; New York: Tauris.

Synnott, Anthony (1987): Shame and glory: a sociology of hair. In: The British Journal of Sociology, Jg. 38, H. 3, S. 381–413.

Tarlo, Emma (2010): Visibly Muslim. Fashion, Politics, Faith. Oxford; New York: Berg.

Taylor, Karin (2006): Let's twist again. Youth and leisure in socialist Bulgaria. Wien: Lit (Studies on South East Europe, 6).

Theissing, Heinrich (1989): Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei. In: Kasack, Wolfgang (Hg.): Die geistlichen Grundlagen der Ikone. München: Otto Sagner (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 45), S. 175–199.

Thompson, Elizabeth (2001): Sex and Cinema in Damascus. The Gendered Politics of Public Space in a Colonial City. In: Korsholm Nielsen, Hans Chr. & Skovgaard-Petersen, Jakob (Hg.): Middle Eastern Cities 1900–1950. Public Places and Public Spheres in Transformation. Aarhus: Aarhus University Press, S. 89–111.

Todić, Milanka (1991): Od piktorijalisma do nadrealizma 1918–1941. In: Djordjevic, Miodrag (Hg.): Fotografija kod Srba 1839–1989. Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod (Galerija Srpske Akademije Nauka i Umjetnosti, 69), S. 72–84.

Todić, Milanka (1993): Istorija Srpske fotografije (1839–1940). Beograd: Prosveta.

Todić, Milanka (2002): Anastas Jovanović: Calotype Portraits and Cityscapes. In: European Society for the History of Photography (Hg.): Photography and Research in Austria. Vienna, the Door to the European East. Passau: Dietmar Klinger Verlag, S. 13–20.

Todorova, Maria (1997): Imagining the Balkans. New York; Oxford: Oxford University Press.

Todorova, Maria (Hg.) (2010): Remembering Communism. Genres of Representation. New York: Social Science Research Council.

Trajkov, Jasmina (2010): Uloga razglednica s predstavama javnih svečanosti u dinastičkoj propaganda Petra I Karađorđevića. In: Zbornik (Muzej primenjene umetnosti), nova serija 6, S. 43–56.

Trombley, Frank R. (2008): The Destruction of Pagan Statuary and Christianization (Fourth-Sixth Century C.E.). In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven; Dudley, MA: Peeters (Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion, 9), S. 143–164.

Tsafrir, Yoram (2008): The Classical Heritage in Late Antique Palestine: The Fate of Freestanding Sculptures. In: Eliav, Yaron Z.; Friedland, Elise A. & Herbert, Sharon (Hg.): The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power. Leuven; Dudley, MA: Peeters (Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion, 9), S. 117–142.

Tumarkin Goodman, Susan (2007): Dateline Israel. New Photography and Video Art. New Haven: Yale University Press.

Turczynski, Emanuel (1975): The Role of the Orthodox Church in Adapting and Transforming the Western Enlightenment in Southeastern Europe. In: East European Quarterly, Jg. 9, S. 415–440.

Turkish Soap Opera Top Kosovo Show (2010). (Balkan Insight). Online verfügbar unter http://www.balkaninsight.com/en/Article/turkish-soap-opera-top-kosovo-show, zuletzt aktualisiert am 28.07.2009; zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Turkish Soap Operas Draw Thousands to Istanbul (2010) (Turkish New York). Online verfügbar unter http://www.nycturkishclub.com/blog/turkish-soap-operas-istanbul/, zuletzt aktualisiert am 28.02.2010, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Turner, Bryan S. (2011): Religion and Modern Society. Citizenship, Secularisation and the State. Cambridge: Cambridge University Press.

Tutunea, Mihaela (2009): Internet Users – Statistical Picture, Comparisons and Trends. In: Studia Universitatis Babes Bolyai-Negotia, Jg. 3, S. 161–169.

Ursprung, Daniel (2010): Personenkult im Bild: Stalin, Enver Hoxha und Nicolae Ceauşescu im Vergleich. In: Ennker, Benno & Hein-Kircher, Heidi (Hg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts. Marburg: Verlag Herder-Institut (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, 27), S. 50–73.

Van Nieuwkerk, Karin (2001): The Pleasure of Public Space. Muhammed ʿAli Street and the Nightclubs in Cairo (1900–1950). In: Kivelson, Valerie A. & Neuberger, Joan (Hg.): Picturing Russia. Exploration in Visual Culture. New Haven; London: Yale University Press, S. 72–88.

Vartanova, Elena (2002): Digital Divide and the Changing Political/Media Environment of Post-Socialist Europe. In: Gazette: The International Journal for Communication Studies, Jg. 64, H. 5, S. 449–465.

Vavpotić, Živa (2008): Fotografie im Orient. Von den Anfängen bis zur kommerziellen Fotografie im islamischen Mittelmeerraum im 19. Jahrhundert. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.

Vernant, Jean-Pierre (1990): Dim Body, Dazzling Body. In: Feher, Michel (Hg.): Fragments for a History of the Human Body. Band 1. New York: Urzone, S. 19–47.

Voukov, Nikolai (2005): Beyond the Representation of Power. Monuments of the Socialist Past in Post–1989 Bulgaria. In: Bartetzky, Arnold; Dmitrieva, Marina & Troebst, Stefan (Hg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln: Böhlau, S. 211–219.

Walton, John K. (2010): Preface: Some Contexts for Yugoslav Tourism History. In: Grandits, Hannes & Taylor, Karin (Hg.): Yugoslavia's Sunny Side. A History of Tourism in Socialism (1950s–1980s). Budapest; New York: CEU Press, S. ix–xxii.

Wehbe, Rana (2006): Seeing Beirut through Colonial Postcards: A Charged Reality. Online verfügbar unter http://webfea.fea.aub.edu.lb/proceedings/2004/SRC-ArD–01.pdf, zuletzt geprüft am 07.06.2010.

Weiner, James F. (1997): Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics. In: Current Anthropology, Jg. 38, H. 2, S. 197–235.

Wermuth, Judith (1993): Bulgarien. In: Rehder, Peter (Hg.): Das neue Osteuropa von A-Z. Staaten, Völker, Minderheiten, Religionen, Kulturen, Sprachen, Literaturen, Geschichte, Politik, Wirtschaft. Neue Entwicklungen in Ost- und Südosteuropa. Mit über 600 Abbildungen und Karten. München: Droemersche Verlagsanstalt, S. 121–150.

Weyl, Martin (Hg.) (1983): Moritz Oppenheim. The First Jewish Painter. Jerusalem: The Israel Museum, Jerusalem.

Wheeler, Deborah (2000): New Media, Globalization and Kuwaiti National Identity. In: Middle East Journal, Jg. 54, H. 3, S. 432–444.

Wildt, Michael (1995): Das Erfundene und das Reale. Historiographische Anmerkungen zu einem Spielfilm. In: Historische Anthropologie, Jg. 3, Heft 2, S. 324–334.

Wischermann, Clemens (1995): Werbung zwischen Kommunikation und Signifikation im 19. und 20. Jahrhundert. In: North, Michael (Hg.): Kommunikationsrevolutionen. Die neuen Medien des 16. und 19. Jahrhunderts. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, S. 191–201.

Wolf, Gabriele (2003): „Das Publikum besuchte zufrieden das Theater und staunte“: Überlegungen zu Theater und Öffentlichkeit in Bulgarien um 1900. In: Heppner, Harald & Preshlenova, Roumiana (Hg.): Öffentlichkeit ohne Tradition. Bulgariens Aufbruch in die Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 193–210.

WVS (2009): World Value Survey 1981–2008 official aggregate v.20090902, 2009. World Values Survey Association (www.worldvaluessurvey.org). Aggregate File Producer: ASEP/JDS Data Archive, Madrid, Spain, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Xanthakis, Alkis X. (1988): History of Greek Photography, 1839–1960. Athens: Hellenic Literary and Historical Archives Society.

Zaharopoulos, Thimios (2001): Traditional Family Relationships and Television Viewing in Greece. (TBS Archives, 6). Online verfügbar unter http://www.tbsjournal.com/Archives/Spring01/Zaharopoulos.html, zuletzt geprüft am 01.11.2010.

Zaharopoulos, Thimios & Paraschos, Manny E. (1993): Mass Media in Greece. Power, Politics, and Privatization. Westport, CT: Praeger.

Zimmermann, Tanja [o.J.]: Monumentalskulptur. Online verfügbar unter http://eeo.uni-klu.ac.at/index.php?title=Monumentalskulptur, zuletzt geprüft am 28.10.2012.

Zirbel, Katherine E. (2000): Playing It Both Ways. Local Egyptian Performers between Regional Identity and International Markets. In: Armbrust, Walter (Hg.): Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond. Berkeley: University of California Press, S. 120–145.

Živojinović, Marc (2010): Der jugoslawische Tito-Kult – Mythologisierte Motive und ritualisierte Kulthandlungen. In: Ennker, Benno & Hein-Kircher, Heidi (Hg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts. Marburg: Verlag Herder-Institut (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, 27), S. 181–199.

Zuhur, Sherifa (Hg.) (2001): Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East. Cairo: The American University in Cairo Press.

Quellenverzeichnis der Abbildungen

Bild 1: http://www.pictokon.net/bilder/2008–11-bilder-fotos/vorgeschichte-bilder-jericho-mit-gipsmasse-ueberzogener-schaedel-schaedelkult-ahnenkult–2.jpg
Bild 2: http://www.g26.ch/Abb_irak_52.jpg
Bild 3: https://www.secureshop.gr/POOL/culturegreece/booking_manager/images/Articles/ART26613382834538712021168128_small.jpg
Bild 4: Hanfmann 1963, zwischen 94 und 95
Bild 5: http://benatlas.com/2011/12/dura-europos-frescoes-redux/
Bild 6: Avi-Jonah 1972, 41
Bild 7: http://www.library.yale.edu/judaica/site/conferences/maimonides/images/mishnehtorah.jpg
Bild 8: Magall 2005, Abb. 33
Bild 9: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=597059&imageID=1244031&total=44&num=0&parent_id=243661&word=&s=&notword=&d=&c=&f=&k=0&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&imgs=20&pos=12&snum=&e=w
Bild 10: Landsberger 1973, 221
Bild 11: Magall 2005, Abb. 40
Bild 12: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Ivan_IV_by_Antokolsky_by_shakko_detail_01.jpg
Bild 13: Du Ry 1970, 27
Bild 14: Du Ry 1970, 26
Bild 15: http://paintingdb.com/Art/l/7/6267.jpg
Bild 16: http://www.tuerkenbeute.de/media/il9_illuWindowGross/E10–4Web_00_il9_690x512.jpg
Bild 17: http://www.landesbibliothek-coburg.de/bobzin_koran_2010.htm
Bild 18: http://us.123rf.com/400wm/400/400/Arturaliev/Arturaliev1201/Arturaliev120100072/12030055-arabische-geometrische-pattern-vector-eps10.jpg
Bild 19: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Ruiterstandbeeld_Skanderbeg_in_ Tirana.jpg
Bild 20: http://www.wissen-digital.de/images/5/54/BYZA0019.jpg
Bild 21: Hughes 2008, 52
Bild 22: Hughes 2008, 53
Bild 23: Harvard Fine Arts Library, http://hollis.harvard.edu/?q=material-id:matPhoto+ex-Everything–1.0:%22Abdülhamid%22+
Bild 24: Arab Image Collection, http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0246vl03997
Bild 25: http://www.google.com/imgres?num=10&hl=en&biw=1710&bih=911&tbm=isch&tbnid=4_EWSIReZU0VqM:&imgrefurl=http://sr.wikipedia.org/wiki/%25D0%2594%25D0%25B0%25D1%2582%25D0%25BE%25D1%2582%25D0%2
Bild 26: http://www.bitola.de/ger-manaki.htm
Bild 27: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Veroli_casket_Bellerophon_fine_detail.jpg
Bild 28: http://almashriq.hiof.no/general/700/770/779/historical/pcd0109/51.html
Bild 29: Shkodra Online, http://www.shkodraonline.com/galeria/main.php?g2_itemId=16289
Bild 30: Silver Brody 1998, 74
Bild 31: Silver-Brody 1998, 67
Bild 32: Harvard Fine Arts Library http://hollis.harvard.edu/fullrecordinnerframe.ashx?itemid=|misc/via|FAL92680&imageid=HUAM:INV129618_mddl&embed=false&q=material-id:matPhoto ex-Everything–1.0:"Vernet"

Bild 33: Du Ry 1970, 255
Bild 34: Harvard Fine Arts Library http://hollis.harvard.edu/?q=material-id:matPhoto+ex-Everything–1.0:%22Abdülaziz%22+
Bild 35: http://www.google.com/imgres?hl=en&biw=927&bih=861&tbm=isch&tbnid=mv-d45ZU-l5qFM:&imgrefurl=http://www.slate.fr/grand-format/istanbul-des-sultans-et-des-photographes–47381&docid=CIT5GeBCJNk0BM&imgurl=http://www.slate.fr/sites/default/files/imagecache/gr
Bild 36: http://btd.palestine-studies.org/sites/default/files/styles/Article_page/public/p.150%20%23186. jpg
Bild 37: Cizgen 1989, 41
Bild 38: http://www.eslam.de/bildergalerien/m/muhammad_sadiq_bey/muhammad_sadiq_bey_bildergalerie01.jpg
Bild 39: Dördüncü 2006, 91
Bild 40: Holzer 2007, 15
Bild 41: Marković 1991, 229
Bild 42: Özendes 1999, 9
Bild 43: Arab Image Collection, http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0041na00029
Bild 44: Bernatzik 1930, Abb. 11
Bild 45: Bernatzik 1930, Abb. 1
Bild 46: Özendes 1999, 13
Bild 47: Perez 1988, 51
Bild 48: http://almashriq.hiof.no/general/700/770/779/historical/pcd0109/49.html
Bild 49: Perez 1988, 54
Bild 50: http://www.artalaturka.de/wp-content/gallery/fotografie-abdullah-freres/weibliches-modell-abdullah-freres-istanbul–1895.jpg
Bild 51: Arab Image Collection: http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0137mi00009
Bild 52: Library of Congress: http://www.loc.gov/pictures/item/2001699222/
Bild 53: Library of Congress: http://www.loc.gov/pictures/item/2001700156/
Bild 54: Bozdogan 2001, 51
Bild 55: Artnet.com
Bild 56: Nikola Gruev, http://www.pbase.com/ngruev/image/39076846
Bild 57: Nikola Gruev http://www.pbase.com/ngruev/image/74766150
Bild 58: Nikola Gruev http://www.pbase.com/ngruev/image/74782544
Bild 59: http://img403.imageshack.us/img403/2373/knezamiloa2747mzflip.jpg
Bild 60: Xanthakis 1988, 164
Bild 61: http://giantpantsofthe30s.tumblr.com/post/16473809807/miss-turkey-and-miss-italy–1930
Bild 62: Hürriyet Daily News, 9.1.2011 http://www.hurriyetdailynews.com/n.php?n=unastethic-ataturk-monuments-remains-taboo-in-turkey–2011–01–09
Bild 63: http://jamesobrien.us/blog/2010/02/mustafa-kemal-ataturk/
Bild 64: http://www.forumacil.com/Attachments/marmara-bolgesi–12211d1346426330/florya_ataturk_deniz_kosku.jpg
Bild 65: Özendes 1999, 24
Bild 66: http://www.caza-zgharta.com/photogallery/BEY1840_1918/central_station_1896.htmt
Bild 67: Arab Image Foundation: http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0002kh00113
Bild 68: Arab Image Foundation: http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0242ac00083
Bild 69: Arab Image Foundation: http://fai.cyberia.net.lb/detail.aspx?img=0085at00058
Bild 70: http://www.google.com/imgres?num=10&hl=en&biw=927&bih=861&tbm=isch&tbnid= d4HH_1DZ0QQwoM:&imgrefurl=http://www.skyscrapercity.com/showthread.php%3Ft%3D489467%26page%3D4&docid=164B-w76Jsz_YM&imgurl=http://dimitrovgrad4u.com/files/Album/

c5b08e41ada8d6902a199b9af8a0d2d2.jpg&w=800&h=600&ei=1DeVUMPwAYaytAb2rYH4Aw &zoom=1&iact=hc&vpx=415&vpy=309&dur=431&hovh=168&hovw=234&tx=103&ty=93&sig= 118437810374032911320&page=2&tbnh=141&tbnw=209&start=20&ndsp=25&ved=1t:429,r:7,s: 20,i:158

Bild 71: http://www.google.com/imgres?start=113&num=10&hl=en&biw=927&bih=861&tbm=isch& tb nid=m0cWrrTNY61biM:&imgrefurl=http://illyria.proboards.com/index.cgi%3Fboard%3Dsrbijas erbia%26action%3Ddisplay%26thread%3D33821&docid=2PmFaIPCrhRxRM&imgurl=http://3. bp.blogspot.com/_Fpo5QVO58g8/TI5NxhkEmUI/AAAAAAAAAFk/m0p_7YhTGfk/s1600/ novi_beo grad.jpg&w=640&h=427&ei=vzaVUJDLBpHptQbz1YDIBQ&zoom=1&iact=hc&v px=607& vpy=115&dur=1471&hovh=183&hovw=275&tx=189&ty=67&sig=118437810374032911 320&page=6&tbnh=148&tbnw=206&ndsp=24&ved=1t:429,r:20,s:100,i:64

Bild 72: http://feedingtimeblog.com/tag/balkan-food-london/

Bild 73: http://ml-review.ca/Aml/PAPER/2005NOVEMBER/enver_hoxha2.jpg

Bild 74: http://www.hfgkarlsruhe.de/sites/default/files/media/Autobiographie_des_nicolae_ceausescu. jpg

Bild 75: http://www.titoville.com/portreti.html

Bild 76: http://streetfiles.org/photos/detail/1208009/

Bild 77: http://streetfiles.org/photos/detail/996601/

Bild 78: http://streetfiles.org/photos/detail/1151751/

Bild 79: http://ionehellobeautiful.files.wordpress.com/2012/10/ikea-ad.jpg

Bild 80: Photo/Agencies: http://www.chinadaily.com.cn/2012olympics/2012–08/08/content_15655073_ 2.htm

Bild 81: http://archiv.deutsch-tuerkische-nachrichten.de/wp-content/uploads/2011/04/ddpimages_ 8.71072421-e1303307495866–600x436.jpg

Index

ZUR KUNDE SÜDOSTEUROPAS · BAND II/41

Der pictorial turn, der seit der Mitte der 1990er-Jahre die Geistes-, Kultur-, Religions- und Sozialwissenschaften beeinflusst, hat in seiner Theoriebildung bislang eine primär auf die westliche Welt bezogene Perspektive eingenommen. Es ist eines der Ziele des Buchs, die Theoriebildung aus einem anderen Blickwinkel – dem des Balkans und des Nahen Ostens – zu erweitern.

Karl Kaser ist Professor für Südosteuropäische Geschichte am Institut für Geschichte der Universität Graz.



ISBN 978-3-205-78952-9 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM